

Universitat Politècnica de València  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen:  
Un dilema en la conservación del arte  
contemporáneo

Memoria presentada en el  
Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la  
Universitat Politècnica de València para optar al grado de doctor.  
Programa: Conservación y Restauración del Patrimonio Pictórico

Doctorando Mário Anacleto de Sousa Júnior  
Directora de tesis Rosario Llamas Pacheco

Valencia, Noviembre de 2015



A todos aqueles que trabalham nos bastidores da Arte e contam com a Preservação como a única ferramenta.

Aos meus pais e aos meus irmãos, por tudo que me proporcionaram.





## Agradecimientos

Agradezco a la Universitat Politècnica de València y en especial a la Profesora Dra. Rosario Llamas Pacheco que aceptara gentilmente tutorizarme, y al Profesor Dr. Salvador Muñoz Viñas los primeros contactos desde Brasil.

Asimismo, quiero mostrar mi agradecimiento a todos los profesores y personal administrativo del Curso de Máster del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la UPV.

A la Dra. Juana Cristina Bernal Navarro por la ayuda con los libros y artículos.

Al personal de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes y de la Biblioteca General de la UPV.

A todo el personal del Departamento de Conservación y Restauración del Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía y en especial a Jorge García Gómez-Tejedor, Jefe del departamento, así como a las conservadoras-restauradoras Arianne Vanrell Velloso, Begoña Juárez Marcos, Paloma Calopa Rodríguez, Eugenia Gimeno Pascual, Juan Sánchez Pérez, Manuela Gómez González y Pilar Hernández Sanz por la amistad y recibimiento. A Gema Grueso Otalo por su atención y ayuda en la consulta de la base de datos.

A los artistas brasileños Cao Guimarães, Carlos Coelho, Fernando Cardoso, Marco Paulo Rolla y Marta Neves por sus disposiciones al participaren en esta investigación.

A los artistas españoles Ángel Serna, Antonio Sanz, Dan Alfaro, José Palop y Lambert Pedralba, por su disposición y ayuda al participar en esta investigación.

A las conservadoras-restauradoras Carlota Santabábara Morera, Gilca Flores de Medeiros del Núcleo de Conservação e Restauração de la Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil, Maite Martínez López del Instituto Valenciano de Arte Moderno, España, Ariane Lavezzo del Museu de Arte Contemporânea de la Universidade de São Paulo, Brasil y Moema Nascimento Queiroz del Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis de la Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

A los profesores Dr. Fabrício Fernandino y a la Dra. Virgínia Figueiredo de la Universidade Federal de Minas Gerais por la ayuda desde Brasil.

A todos mis amigos con los cuales compartí estos cuatro años valencianos, y en especial a Dan y su familia.

A mis inolvidables amigos Vicky y José.

A todos mis compañeros del Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de los años de 2011-2012, 2012-2013 y 2013-2014.

¡Muchas gracias!

¡Moltes gràcies!

Valencia, 2015





## Índice

<b>Resumen.....</b>	<b>17</b>
<b>Resum.....</b>	<b>19</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>21</b>
<b>Resumo.....</b>	<b>23</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>25</b>
1.1. El tema propuesto. ....	25
1.2. El estado de la cuestión.....	26
1.3. El mundo de la creación en relación con la ruina. ....	28
<b>Objetivos .....</b>	<b>30</b>
<b>Metodología y plan de trabajo.....</b>	<b>33</b>
<b>Capítulo I. Imágenes de las ruinas. El concepto de ruina a través de su representación. Una perspectiva desde la historia de la conservación y restauración de bienes culturales.....</b>	<b>37</b>
1.1. Las ruinas en la antigüedad y la época clásica greco-romana. ....	41
1.2. Las ruinas en el siglo XV y XVI: Renacimiento y Manierismo. ....	43
1.3. Las ruinas en el siglo XVII y XVIII: Barroco y Siglo de las Luces. ....	47
1.4. Las ruinas en el siglo XIX: Neoclásico y Romanticismo. ....	55
1.5. Las ruinas a lo largo del siglo XX: Entre las dos guerras hasta los años de 1990.....	61
<b>Capítulo II. La libertad creadora alcanzada por los artistas contemporáneos.....</b>	<b>69</b>
2.1. La poética de los materiales y sus deterioros en el arte contemporáneo.....	73
2.2. El artista y la intencionalidad ante su producción.....	81

**Capítulo III. La ruina de los objetos artísticos y el dilema de la conservación del arte contemporáneo. .... 87**

3.1. El arte contemporáneo: el concepto de ruina y la paradoja de su conservación y preservación. ....	88
3.1.1. Lucio Fontana (1899-1968).....	89
3.1.2. Joseph Beuys (1921-1986) .....	93
3.1.3. Anna Barros (1932–2013).....	95
3.1.4. Nacho Criado (1943-2010).....	99
3.1.5. Gary Hill (1951) .....	101
3.1.6. Manuel Saiz (1961) .....	105
3.1.7. Rivane Neuenschwander (1967).....	107
3.2. El artista interviniendo en su obra. ....	110
3.2.1. Ad Reinhardt (1913-1967). ....	111
3.2.2. Tom Wesselmann (1931-2004) .....	115
3.2.3. Nuno Ramos (1960) .....	117
3.2.4. Ignasi Blanch (1964) .....	119

**Capítulo IV. Entrevistas. La representación social del sujeto: un estudio entre la sociología y la psicología social..... 123**

4.1. La representación social de los sujetos en el arte contemporáneo. ....	127
4.1.1. El artista.....	131
La cuestión interrelacional con el artista. ....	150
Entrevistas con artistas brasileños .....	157
a. Entrevista con Cao Guimarães.....	157
b. Entrevista con Carlos Coelho .....	167
c. Entrevista con Fernando Cardoso .....	172
d. Entrevista con Marco Paulo Rolla .....	177
e. Entrevista con la artista Marta Neves .....	185
Entrevistas con artistas españoles.....	190
a. Entrevista con Ángel Serna.....	190

b. Entrevista con Antonio Sanz.....	194
c. Entrevista con Dan Alfaro.....	198
d. Entrevista con José Palop.....	203
e. Entrevista con Lambert Penalba.....	209
4.1.2. El conservador-restaurador. ....	213
La cuestión interrelacional con el conservador-restaurador. ....	215
Entrevistas con conservadores-restauradores.....	221
a. Entrevista con Arianne Vanrell Vellosillo. ....	221
b. Entrevista con Carlota Santabárbara Morera.....	229
c. Entrevista con Jorge García Gómez-Tejedor.....	234
d. Entrevista con Gilca Flores de Medeiros .....	240
e. Entrevista con Maite Martínez López .....	246
<b>Capítulo V. El derecho de autor desde la perspectiva de la</b>	
<b>ruina en el arte contemporáneo. ....</b>	<b>255</b>
5.1. El mercado en el contexto del arte contemporáneo. ....	263
5.2. El mercado del arte y el concepto de ruina: La presión	
sobre el artista. ....	271
<b>Capítulo VI. Entre la materia y la idea: La imposibilidad de</b>	
<b>la permanencia. ....</b>	<b>275</b>
<b>Capítulo VII. Conclusiones. ....</b>	<b>287</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>293</b>
<b>Bibliografía recomendada .....</b>	<b>301</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>303</b>
Anexo 1 .....	305
<b>Índice de figuras .....</b>	<b>313</b>
<b>Índice de tablas.....</b>	<b>323</b>
<b>Índice de abreviaturas .....</b>	<b>325</b>





La presente investigación se enmarca dentro de dos proyectos competitivos subvencionados:

1<sup>er</sup> proyecto: HAR2008–0344 del Ministerio de Educación y Ciencia (Secretaría de Estado de Universidad e Investigación)

2<sup>o</sup> proyecto: HAR2013–41010–P, del Ministerio de Economía y Competitividad (Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación).



De la presente investigación se han derivado las siguientes publicaciones:

Sousa Junior, Mario A. y Llamas Pacheco, Rosario. “La libertad creadora, la poética de los materiales y sus deterioros: Un dilema para la preservación del arte contemporáneo”. Seminario. Universidade Federal do Espírito Santo. 5 de dezembro de 2014.

Sousa Junior, Mario A. y Llamas Pacheco, Rosario. “La representación social del sujeto en el arte contemporáneo. El artista, el público y el conservador”. Jornadas. Museu Nacional Centro de Artes Reina Sofia. 27 de febrero de 2015.

Sousa Junior, Mario A. y Llamas Pacheco, Rosario. “Values, ideas and practices in social representation of the subject. A possible dialogue between artist and conservator at the contemporary art” International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. 16 septembre 2016. – En revisión.



## Resumen

Es sabido que el arte contemporáneo se ha centrado en el trinomio constituido por la figura del artista y su libertad creadora, la poética de los materiales y el mercado del arte, convirtiendo la producción artística en productos culturales únicos, valorados según la demanda de lo nuevo y la necesidad de una materia perdurable y novedosa en relación con la idea. Es cada vez menos aceptable la posibilidad de envejecimiento de la obra, hasta el punto de que éstas pueden acercarse a la ruina debido a las imposibilidades técnicas de restauración, conservación y preservación que tenemos actualmente a nuestra disposición.

A partir de este punto proponemos una discusión sobre el concepto de ruina en el arte contemporáneo a través de las representaciones pictóricas de los siglos anteriores, con una mirada hacia la Historia de la conservación y restauración de los bienes culturales y hacia la Historia del arte, dada la experimentación técnico-material y expresiva que los artistas conquistaron, y llegando hasta la actualidad. Con esta aportación del concepto de ruina en relación con la materia como valor estético y discursivo, indagamos sobre cuál o cuáles son las relaciones del arte contemporáneo ante el envejecimiento, hasta el punto mismo de llegar a la degradación total de la obra, llevando inexorablemente su pérdida irreversible, y aceptando la posibilidad inminente de la muerte de la idea.

Palabras clave: Arte contemporáneo, conservación, deterioro, ruina, muerte idea.



## Resum

És conegut que l'art contemporani s'ha centrat més al trinomi constituït per la figura de l'artista i la seua llibertat creadora, la poètica dels materials i el mercat de l'art, transformant la producció artística en productes culturals únics, valorats segons la comanda d'allò nou i la necessitat d'una matèria perdurable i nova en relació amb l'idea. Cada volta és menys acceptable la possibilitat de l'envelliment de l'obra, fins al punt que aquestes poden arrimar-se a la ruïna degut a les impossibilitats tècniques de restauració, conservació i preservació que tenim actualment al nostre avast.

A partir d'aquest punt proposem una discussió sobre el concepte de ruïna a l'art contemporani a través de les representacions pictòriques dels segles anteriors, amb la mirada cap a la Història de la conservació i restauració dels bens culturals fins la Història de l'art, donada l'experimentació tècnic-material i expressiva que els artistes van conquerir, i arribant fins l'actualitat. Ja que aquesta aportació del concepte de ruïna en relació amb la matèria com a valor estètic i discursiu, vam investigar quina o quines són les relacions de l'art contemporani amb tal concepte enfrontat a l'envelliment, fins al mateix punt de la degradació total de l'obra, portant de forma inexorable a la seva pèrdua irreversible, amb la possibilitat imminent de la mort de l'idea.

Paraules clau: Art contemporani, conservació, deteriorament, ruïna, mort idea.





## **Abstract**

It is known that contemporary art has focused on the triad consisting of the figure of the artist, the poetics of the materials and the art market, becoming the artistic production of unique cultural products, valued according to the demand of the new and the need an enduring and innovative material in relation to the idea. By the way, it is becoming less acceptable the possibility of aging of the work, to the point that it near come to ruin because of the technical impossibility of restoration, conservation and preservation that we currently have at our disposition.

From this point we propose a discussion on the concept of ruin in contemporary art through a look into pictorial representations of previous centuries, with a glance at the history of conservation of cultural property to the history of art, given the technical material experimentation and expressive artists' conquered, reaching today. With this contribution the concept of ruin in relation to the matter as discursive and aesthetic value, we inquire what are the relationship between contemporary art and this concept to aging, to the same point of total degradation of work, leading inexorably to its irreversible loss with the possibility and imminent death of the idea.

**Keywords:** Contemporary art, preservation, decay, ruin, death idea.



## Resumo

Sabe-se que a arte contemporânea tem-se centrado na tríade constituída pela figura do artista e sua liberdade criativa, a poética dos materiais e mercado de arte, tornando a produção artística em produtos culturais únicos, avaliados de acordo com a demanda do novo e da necessidade de materiais duráveis e inovadores em relação a ideia. Torna-se cada vez menos aceitável a possibilidade de envelhecimento da obra a tal ponto que esta pode aproximar-se da ruína devido a impossibilidades técnicas de restauração, conservação e preservação que temos atualmente à nossa disposição.

A partir deste ponto, propomos uma discussão sobre o conceito de ruína na arte contemporânea através de representações pictóricas dos séculos anteriores, com um olhar para a História da conservação e restauração de bens culturais e para a História da arte, dado a experimentação técnico-material e expressiva que os artistas conquistaram chegando até a atualidade. Com esta contribuição para o conceito de ruína em relação à matéria como um valor estético e discursivo, indagamos o que, ou quais relações existem entre a arte contemporânea e o envelhecimento, à total degradação da obra de arte levando inexoravelmente a sua perda irreversível, com a possibilidade iminente de morte da ideia.

Palavras-chave: arte contemporânea, conservação, deterioração, ruína, morte da ideia.



## Introducción

*New ruins have not yet acquired the weathered patina of age, the true rust of the barons' wars, not yet put on their ivy, nor equipped themselves with the appropriate bestiary of lizards, bats, screech-owls, serpents, speckled toads and little foxes which, as has been so frequently observed by ruin-explorers, hold high revel in the precincts of old ruins (such revelling, though noted with pleasure, is seldom described in detail; possibly the jackal waltzes with the toad, the lizard with the fox, while the screech-owl supplies the music and they all glory and drink deep among the tumbles capitals). But new ruins are for a time stark and bare, vegetationless and creatureless; blackened and torn, they smell of fire and mortality.*

Rose Macaulay<sup>1</sup>

### 1.1. El tema propuesto.

Antecediendo a la investigación sobre el tema de la *ruina*, nos planteamos unas preguntas que, al principio, nos indicaron una dirección de análisis ante distintas posibilidades de acercamiento. Estas preguntas fueron: ¿Por qué la contemplación de las ruinas aún nos produce asombro, temor, pero también, un placer estético? Y no solamente a los artistas, sino también al público en general, pues recurrimos para su contemplación a los conceptos y digresiones dictados por la filosofía, la estética y la semiótica, disciplinas que podrían auxiliarnos en algunas respuestas.

Otra cuestión relacionada directamente con la restauración, conservación y preservación se configuró en la siguiente pregunta: ¿Existe una relación conceptual en las ruinas, asociada a la poética de los materiales? En estos términos buscamos conceptos relacionados al quehacer artístico a los cuales tendríamos acceso a través de la historia del arte y más específicamente a la

---

<sup>1</sup> Rose Macaulay, *Pleasure of ruins* (London: Thames & Hudson, 1953), 453.

T.A: [...] Las ruinas nuevas aún no han adquirido la pátina erosionada de la edad, el verdadero óxido de las guerras de los barones, todavía sin su hiedra, tampoco equipadas con su apropiado bestiario de lagartos, murciélagos, lechuzas, serpientes, sapos manchados y pequeños zorros que, como se ha observado con tanta frecuencia por exploradores de ruinas, sienten gran regocijo en las inmediaciones de las ruinas antiguas (como deleitándose, aunque percibidas con placer, rara vez se describen en detalle, posiblemente las valses del chacal con el sapo, del lagarto con el zorro, mientras que la lechuza aporta la música y todos ellos glorifican y beben hondo entre los capiteles tumbados). Pero por un tiempo, las nuevas ruinas están desnudas y austeras, sin vegetación ni criaturas; ennegrecidas y rotas, huelen de fuego y la mortalidad.

historia técnica del arte, un campo disciplinar valorado más por los conservadores-restauradores que por los propios artistas contemporáneos, llevándonos a una de las preguntas clave propuestas por la presente investigación: ¿Hasta qué punto la degradación puede ser detenida por la conservación y restauración? A partir de esta indagación, otra más se concretó sobre una realidad a la que los conservadores-restauradores se enfrentan: ¿Por qué seguimos almacenando y conservando objetos que perdieron sus significados originales? Estas reflexiones al final nos direccionaron a la pregunta que ahora intentamos responder y que se concreta en: ¿Hasta qué punto la pérdida de la *materia* puede acercarse a la muerte de la *idea* cuando sus significados dejaron de existir?

Con el título *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen: Un dilema en la conservación del arte contemporáneo*, buscamos resaltar la cuestión de la dualidad existente entre los opuestos de los sentimientos humanos de placer y miedo, de la razón y devaneo, de la necesidad y precariedad, de lo posible e imposible a partir de las representaciones artísticas en cuanto a la valoración o desprecio que han provocado entre los artistas y espectadores cuando nos acercamos a las ruinas y, supuestamente, al concepto que la distingue de lo nuevo y novedoso tan valorado en el arte contemporáneo y que tanto aflige a la conservación y preservación de los objetos artísticos.

Desde siempre el conservador-restaurador ha sido consciente de la posibilidad concreta de que una obra de arte se deteriore hasta el punto de acercarse al estado de ruina, pero no se atrevía a estudiar el problema ni a tocar la obra. Con el arte contemporáneo esta posibilidad se convierte en una pesadilla, tanto para el profesional que la restaura, la conserva y la preserva, como para el artista que la produce, así como para las instituciones que la colecciona, la exhibe y la almacena.

### 1.2. El estado de la cuestión.

El surgimiento de nuevas tipologías de deterioros determinado por los nuevos materiales utilizados por los artistas define, y, al mismo tiempo, limita las posibilidades de intervenciones generando debates acalorados en torno de las actuaciones y posiciones adoptadas por los profesionales involucrados en la disciplina. En este contexto ya en 1972, en el International Council of Museums, Committee for Conservation, ICOM CC, Heinz Althöfer lanzó nuevos métodos de análisis y prácticas para la restauración y conservación del arte moderno y contemporáneo a partir de esa urgencia visible, y por qué no decir, definidora, para la supervivencia del arte de nuestro tiempo.

La cuestión de la supervivencia y permanencia de las obras producidas en la contemporaneidad se torna más frecuentemente discutida en 1998 en el “Getty Conservation Institute” en Los Angeles, California, cuando este instituto promovió un ciclo de conferencias denominado “¿Mortalidad Inmortalidad? El Legado del Arte del Siglo XX. Este ciclo de conferencias reunió, por primera vez los sujetos involucrados en el arte contemporáneo desde el artista, conservador-restaurador, comisario, curador, crítico e historiador del arte, director de museo,

filósofo, hasta los sujetos involucrados en el mercado del arte. En este momento, la posibilidad de acercamiento al estado de ruina en las obras es analizado, pero, aún es tratado desde el punto de vista de lo efímero, predominando la “prohibición” a la mención de la palabra “ruina” de acuerdo con el concepto en el cual efectivamente lo concebimos.

En el año 1999 con la creación del INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art), por iniciativa de once instituciones europeas involucradas en el desarrollo e intercambio de informaciones entre profesionales de la conservación y los artistas, y teniendo como principal proposición el incremento de las entrevistas con artistas, se busca una forma de hacer interactuar estos dos ámbitos del arte contemporáneo, la producción y la preservación. Pero, el objetivo principal de garantizar la supervivencia de las obras es predominante. Con todo, el concepto de ruina aún permanece en el plan de las posibilidades, ya que el artista lo rechaza.

La presente investigación parte de ese punto, momento en que tal complejidad empieza a evidenciarse por pertenecer a un tema inherente a la restauración, a la conservación y más detenidamente a la preservación del arte contemporáneo. La necesidad de definir criterios claros de actuación se torna evidente ante las contradicciones que surgen cuando son presentados casos en que la materia de los objetos artísticos se acerca al concepto de ruina, conferido por el agotamiento de todos los medios y actuaciones posibles y que no garantizan ya la permanencia física de la materia, conllevando así la pérdida de sus significados y consecuentemente la muerte de la idea primordial.

El tema indica la necesidad de proponer nuevos caminos para la preservación del legado artístico contemporáneo en la medida que las formas tradicionales y usuales de actuación presentan ese agotamiento de posibilidades generado por la gran variedad de materiales cuyas naturalezas son inconciliables en lo referente a la permanencia, pero siguen componiendo las obras en las variadas formas expresivas utilizadas por los artistas.

Es notoria la variedad de casos que se acercan al tema y que son expuestos y publicitados en el ámbito de los congresos, seminarios, jornadas o eventos específicos del arte contemporáneo organizados por instituciones de investigación y museos. Fóruns donde los conservadores-restauradores pueden aclarar sus respectivas actuaciones y evidenciar las limitaciones advenidas en las obras que se encajan en el concepto de ruina, como el estrés al que estuvieron expuestos al tomar decisiones que, en muchos casos, hubo la necesidad de definir puntos clave de actuación en detrimento de otros. Tales decisiones abarcan tanto los aspectos técnicos e institucionales como también los aspectos personales y por qué no decir, éticos, donde el contexto y la situación así lo exigen.

La necesidad imperativa de gestionar conflictos quizás sea el aspecto más sobresaliente y desgastante en estos casos, pues será el conservador-restaurador el llamado a dialogar con las instituciones involucradas para exponer, explicar y argumentar sobre las imposibilidades técnico-materiales advenidas del hecho

generador del deterioro y sus implicaciones, que generalmente son producto de causas externas a su actuación y probablemente generadas por el desconocimiento técnico-material del creador de la obra.

En la presente investigación buscamos dar una visibilidad más contundente sobre los efectos del acercamiento al estado de ruina en las obras de arte, pretendiendo con este intento alargar, aclarar y publicitar la discusión entre los profesionales de la disciplina de la conservación y preservación del arte contemporáneo como también entre las instituciones museológicas que las almacenan, tanto en lo que se refiere a las cuestiones técnicas como a las decisorias, concienciando también sobre la cuestión a los creadores y divulgadores del arte contemporáneo, no como una forma de cercenamiento de la creación, sino más como una necesidad de firmar un compromiso entre los sujetos e instituciones involucradas en la preservación y supervivencia del legado del arte contemporáneo y su significación para el contexto de la historia del arte.

### 1.3. El mundo de la creación en relación con la ruina.

El concepto de ruina a menudo se sigue utilizado en el arte contemporáneo, pero aún es desconocido entre los creadores en lo que se refiere a los deterioros inevitables e irreversibles ocasionados por el paso del tiempo y ante la constitución material de los objetos artísticos. El concepto de ruina se acerca a la posibilidad de pérdida total de la materia, conllevando en ocasiones la extinción de la idea.

Los artistas siguen buscando en los materiales más novedosos la posibilidad de poetización de sus ideas, necesariamente innovadoras, considerando la amplia gama de materiales disponibles los cuales se suman a aquellos ya utilizados tradicionalmente en las bellas artes. El universo técnico-artístico y expresivo se ha expandido, promocionando un arte basado en el objeto nuevo, donde la posibilidad de acercamiento al concepto de ruina, por una cuestión puramente estética, es posible en un tiempo inmediato.

El mercado de obras del arte contemporáneo se ha expandido, a menudo por la “globalización”, promocionando una demanda específica para la inversión en obras de artistas vivos, de nacionalidades variadas y consagrados mundialmente, estableciendo así nuevas relaciones entre los medios de divulgación y comercialización del arte contemporáneo. El artista busca alimentar esa demanda aumentando la producción de las obras y la presencia del artista cambia algunos precedentes en relación sobre todo con el reglamento jurídico y los derechos de autor. El concepto de ruina, tal y como la conservación lo concibe, es totalmente ajeno al mercado.

La conservación del arte contemporáneo ya había previsto que algunos materiales no perdurarían hasta el siglo XXI, sobre todo aquellos materiales en los cuales los deterioros estuvieran asociados a la constitución físico-química, fueran ellos de naturaleza orgánica, semi-sintética o sintética. Por otro lado, el acercamiento al concepto de ruina siempre se ha constituido como un tema



relevante, principalmente cuando el campo de actuación es una institución museológica de carácter público.

## Objetivos

Antecediendo a la presentación y el desarrollo de los objetivos de esta propuesta de investigación, es prudente poner en relieve que el presente trabajo tiene un carácter exploratorio y que se apoya en fundamentos teóricos para el planteamiento y desarrollo del tema, por lo cual recurrimos a la historia del arte, la estética, la semiótica, la filosofía y la psicología social. El concepto de ruina abarca variados significados y en todos ellos, estas disciplinas nos aportan su contribución.

El acercamiento al arte contemporáneo se vuelve necesario y complejo a la vez, por tener la relativización y subjetivación del *tiempo* como constructor y destructor de la materia que aún es nueva y novedosa y, por supuesto valorada por estas dos calidades.

En el primer capítulo nuestro estudio ha analizado cómo la ruina ha sido representada a lo largo de la historia del arte entendida como disciplina general, donde encontramos en las pinturas, grabados, dibujos, fotografías y esculturas los ejemplos ilustrativos del tema. Es la arquitectura el punto referencial en que las ruinas se materializan y es sobre esta materialidad y monumentalidad sobre la que se ha pretendido hablar de la historia de la conservación y restauración. En esta arquitectura el concepto adquiere su fuerza y significancia, sea ella poética, histórica, rememorativa o documental, al gusto de cada época y es analizada desde aquí de acuerdo con una mirada cronológica de la cultura occidental.

En el segundo capítulo, nuestro objetivo ha sido acercarnos al concepto de ruina describiendo todo el valor y significado poético que el pasado le ha dado, pero también reflexionando sobre la inexorabilidad del deterioro ante la imposibilidad de supervivencia de la materia artística en las obras de arte, en la medida que los artistas lo incorporan como carga expresiva frente a una “intencionalidad artística” de dudosa sustentabilidad. En este sentido un objetivo ha sido analizar la libertad creadora que los artistas conquistaron, a partir de un acercamiento técnico-material, estudiando las consecuencias determinadas por el paso del tiempo en las obras.

En el tercer capítulo, los objetos artísticos, referenciados como imágenes artísticas, son presentados frente al dilema establecido por el acercamiento a la condición de ruina, la ruina se convierte en posible, generando posturas complejas y anacrónicas, tanto para los artistas que no asumen la imposibilidad de la permanencia de creaciones, como para los conservadores-restauradores que ven agotadas las posibilidades de conservación y preservación de los mismos objetos, así como para la relación establecida en las instituciones museológicas que los tutelan, los coleccionan y almacenan. Ha sido nuestro objetivo exponer

cómo se han realizado intervenciones de restauración en obras reales, a partir del estudio de publicaciones específicas y con el contacto directo con los museos. Todo ello incidiendo en el concepto de ruina para estos casos.

En el cuarto capítulo hemos pretendido analizar el concepto de ruina real desde la óptica de los artistas a través de entrevistas realizadas con algunos de ellos, como también en las entrevistas recolectadas y coleccionadas en los bancos de datos de los museos. Del mismo modo se ha pretendido recolectar entrevistas con los conservadores-restauradores para concretar su postura en lo que se refiere a la actuación profesional frente al concepto de ruina. Con el contacto mantenido con estos dos sujetos involucrados directamente en la producción y preservación de los objetos artísticos, artistas y conservadores, es nuestra intención proponer también una nueva mirada hacia las entrevistas, con la utilización y aplicación de la *Teoría de las representaciones sociales de los sujetos*, herramienta importante para la conservación y preservación del arte contemporáneo al ampliar la información que se extrae de las entrevistas a artistas.

En el quinto capítulo buscamos revisar el tema del derecho de autor desde la perspectiva de la ruina en el arte contemporáneo analizando el reglamento jurídico aplicable específicamente a los objetos artísticos, desde su producción hasta su conservación y preservación, resaltando las respectivas actuaciones del artista, y del conservador-restaurador. También, en los ámbitos de la divulgación museística y en el contexto mercadológico, donde estaban inmersos, confluyendo hacia las posturas éticas de los sujetos involucrados en el proceso.

En el sexto capítulo proponemos una discusión teórica a partir de los conceptos filosóficos sobre la relativización y subjetivación del *tiempo*, lo cual conlleva consecuencias del todo inesperadas para los objetos artísticos contemporáneos y que, posiblemente, no son asumidas por sus creadores cuando la imposibilidad de la permanencia de la materia se torna en factor preponderante generando la pérdida, el olvido y muerte de la idea.

En el séptimo y último capítulo apuntamos posibles conclusiones acerca del tema propuesto, y algunos posibles prolongamientos vislumbrando contribuir a un esclarecimiento de los retos relativos a la preservación del arte contemporáneo y el dilema impuesto por el concepto de la ruina en los objetos artísticos.

Con la intención de destacar los objetivos y la importancia que representan en la presente investigación señalamos un resumen de los puntos más significativos.

Como objetivos generales proponemos:

Aportar una actualización del concepto de ruina que incluya la posibilidad de la muerte de la idea, generando nuevos criterios para la teoría de la conservación del arte contemporáneo.

Promocionar la interlocución posible y efectiva entre artistas y conservadores-restauradores, sujetos directamente ligados con la producción y la preservación del arte contemporáneo.

Dar soporte teórico a los profesionales de la conservación en lo que se refiere a las interrelaciones entre los artistas, sus obras y la preservación de las mismas.

Como objetivos específicos proponemos:

Analizar el concepto de ruina a lo largo de la historia de la conservación y restauración a través del estudio comparativo basado en las imágenes producidas por los artistas desde el siglo XV hasta la década de los noventa del siglo XX.

Analizar el proceso libertario conquistado por los artistas frente a la creación, como forma de contestación e innovación desde las primeras vanguardias hasta la actualidad, y las consecuencias físicas generadas por tal postura en lo que se refiere a la materialidad y la permanencia para las obras de arte.

Analizar las intervenciones realizadas desde el concepto de ruina en arte contemporáneo tomando como referencia obras de artistas que se dedicaron a variadas formas expresivas en el arte contemporáneo.

Extraer de la creación actual, la concepción que el artista tiene sobre la posibilidad de que el deterioro lleve a la ruina de la obra y las consecuencias advenidas para el significado y supervivencia de la idea.

Estudiar cómo la degradación se incorpora a la obra desde el punto de vista de lo estético y poético de los materiales, cuando estos son asumidos por los artistas.

Resaltar la necesidad de que se comprenda el arte contemporáneo y sus limitaciones en lo que se refiere a su preservación y supervivencia.

Analizar la base de datos del Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía y del *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*.

Entrevistar personalmente a artistas, conservadores y restauradores, para obtener los respectivos puntos de vista sobre el concepto de ruina.

Realizar una aproximación a la legislación actual, estudiando cómo es tratado el fenómeno de la ruina en la conservación del arte contemporáneo.

Realizar una revisión exhaustiva de las cartas patrimoniales publicadas hasta la fecha, buscando analizar y determinar cómo es estudiado el concepto de ruina y si en algún momento se relaciona con el arte contemporáneo.

## Metodología y plan de trabajo.

La presente investigación está dividida en dos partes principales constituidas por una revisión documental y por el trabajo de campo. De acuerdo con los objetivos, la metodología seguida para su consecución pasó por una investigación bibliográfica exhaustiva de acuerdo con las distintas disciplinas abarcadas por el estudio. En un primer momento fue necesario contextualizar y definir el periodo cronológico analizado, por ello fue indispensable recurrir a manuales de historia del arte y de la conservación y restauración de bienes culturales, estética, semiótica, filosofía y psicología, método también seguido para percibir y comprender los significados y conceptos advenidos de las *ruinas* a través del tiempo. Es evidente que con la conciencia de los antecedentes y el contexto cultural, obtenemos informaciones fundamentales a la hora de transponer tales conceptos hacia la conservación y preservación del arte contemporáneo.

El segundo momento consistió en la percepción e identificación del panorama de la disciplina de la conservación, su contextualización y las relaciones profesionales y sociales que son establecidas a lo largo de los siglos, tomando como base el discernimiento de la diversidad de los materiales, técnicas e intenciones que constituyen el complejo universo del arte contemporáneo, para posteriormente definir y establecer criterios de análisis y actuación. Hemos tenido en cuenta que los cambios de algunos conceptos en el campo de la conservación presentan diferencias entre el arte tradicional y el arte contemporáneo, lo cual queda en evidencia gracias a la bibliografía especializada, donde juegan un papel destacable los profesionales que se dedican al tema desde la década de los setenta del siglo XX.

El tercer punto de la investigación realiza una aproximación a las fuentes basadas en informaciones constantes en la *web* como también, en informaciones videográficas. El acceso a través de los medios electrónicos fue de elevada importancia en la medida que el arte contemporáneo se apropia de los medios digitales como forma expresiva y también como recurso y fuente documental por excelencia. La posibilidad de consulta de la base de datos de los museos, en lo que se refiere específicamente a la recolección de entrevistas con los artistas, fue de capital importancia para la presente investigación. A partir de las entrevistas, podemos acceder a informaciones muy sencillas, pero también muy concretas sobre la actuación de los artistas además del quehacer artístico. En especial, al concepto de ruina generado en sus obras. El trabajo se centró en estudiar cómo la conciben y a qué niveles de deterioro encuentran sus formas de poetización ante

los materiales que utilizan y, más detenidamente, su postura en el ámbito social frente a las contradicciones que determinan la materialidad en sus obras y la supervivencia de la idea.

Como trabajo de campo, consideramos las visitas a museos como parte importante para el desarrollo de la investigación. Pues se han realizado con la intención de analizar el posible estado de ruina de las obras expuestas. Citamos aquí las más importantes instituciones museísticas visitadas: Museu de Arte Contemporâneo da Universidade de São Paulo, Brasil; Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil; Museu de Arte Contemporânea de Niteroi, Brasil; Inhotim, Belo Horizonte, Brasil; Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, Madrid, España; Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, España; Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, España; Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, España; Musée Georges Pompidou, Paris, Francia; Berlinische Galerie, Berlin, Alemania; Hamburg Bahnhof, Berlin, Alemania; Pinakothek der Moderne, Munich, Alemania; Museum of Modern Art, New York, Estados Unidos; Guggenheim Museum, New York, Estados Unidos, The Metropolitan Museum of Art, New York, Estados Unidos y Whitney Museum of American Art, New York, Estados Unidos.

Las visitas fueron direccionadas específicamente para la observación de los objetos artísticos contemporáneos, sus materiales constitutivos y la apariencia que presentaban teniendo como parámetro sus respectivas fechas de ejecución, el significado e importancia de los materiales para la transmisión de la idea que el artista propuso, relacionando también todos estos aspectos con los estados actuales de conservación y preservación de las obras. También fueron observadas y valoradas las formas de protección física de las obras, las ambientaciones climáticas, lumínicas y espaciales teniendo en cuenta la inserción de las mismas en los contextos institucionales, tanto en las exhibiciones de las colecciones permanentes como también en exhibiciones temporales que abarcaron temas específicos o dedicados a un determinado artista en concreto en la reunión de obras de otras colecciones pertenecientes a otras instituciones museológicas y supuestamente las formas de protección adoptadas y apariencias de las obras.

Como seguimiento, consideramos también las entrevistas con los artistas, añadiendo también la realización de entrevistas con los conservadores-restauradores como punto relevante en la presente investigación. Las informaciones obtenidas a partir de los cuestionarios formulados de acuerdo con las bases teóricas definidas por la *representación social del sujeto*, aplicados en las entrevistas videograbadas son esenciales en esta fase. Al final, estas entrevistas serán analizadas también desde la óptica de la *representación social* para detectar los mecanismos interpersonales de comunicación que surgen a partir de esta relación entre estos dos protagonistas, (el artista y el conservador-restaurador) y cómo se establece un orden que posibilita a las personas orientarse en su mundo material y social y controlarlo; un orden que posibilita también que la comunicación sea posible entre estos dos sujetos integrantes de la comunidad

definida por el arte contemporáneo, proporcionándoles un código para nombrar y clasificar, sin ambigüedades, los diferentes aspectos de su mundo profesional y de su historia individual y social.

Tras el análisis de estas fuentes fue posible valorar las relaciones existentes entre los objetos artísticos contemporáneos y las actuaciones de los sujetos involucrados en su producción, preservación y divulgación, para llegar a concretar unas conclusiones finales con respecto al acercamiento al concepto de ruina y sus consecuencias para las obras en el contexto institucional en el cual están inmersas.

Con el intento de proporcionar una unidad de estilo en la redacción de esta tesis, nos hemos orientado por el modelo utilizado en la Universidad Politécnica de Valencia, el Manual de Estilo Chicago<sup>2</sup> que propone citar las fuentes consultadas con notas al pie de página y, si se considera necesario, una bibliografía, al final del documento, este es el estilo indicado en las artes, la historia y la literatura.

---

<sup>2</sup> University of Chicago Press. *The Chicago Manual Of Style*. 15ª. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2010.



Figura 1. Bartholomeus Breenbergh, *Capriccio view of a Mediterranean port*, 1650. Oleo sobre lienzo. Colección Thyssen-Bornemisza.



## **Capítulo I. Imágenes de las ruinas. El concepto de ruina a través de su representación. Una perspectiva desde la historia de la conservación y restauración de bienes culturales.**

*Las ideas que las ruinas despiertan en mí son grandes.  
Todo se empequeñece, todo sucumbe, todo pesa. Sólo  
queda el mundo. Sólo dura el tiempo. ¡Qué viejo es este  
mundo! Ando entre dos eternidades.*

Diderot<sup>3</sup>

Nuestra concepción del mundo, nuestras ciudades, nuestro conocimiento de cualquier ámbito de la vida es un universo fragmentado, discontinuo, inconexo y a veces incomprensible. Para alguien que se detenga y contemple el mundo desde una posición desinteresada, como espectador y no como protagonista, éste se le presentará como un espectáculo lleno de absurdos y fantasmagorías.

En este contexto, las ruinas forman parte de ese universo y comportan también los conceptos advenidos de distintas disciplinas, las cuales tienen una relación muy cercana a las artes plásticas tales como la arquitectura, la estética, la semiótica, la filosofía y la conservación y restauración.

Las ruinas arquitectónicas son restos de algo que no conocemos exactamente, de algo que alguna vez estuvo allí, pleno de sentido y funcionalidad pero que ahora somos incapaces de reconstruir. Las ruinas se traducen por fragmentos, partes inconexas, que escapan a una visión de conjunto o relato, a un saber organizado y racional. Por esta razón incitan a la imaginación, para que ésta recomponga los fragmentos como un rompecabezas de piezas que faltan. Como Ustároz<sup>4</sup> bien señala, “*piezas conceptuales, técnicas o formales donde la imagen final no es unívoca y tampoco predeterminada*”. Las ruinas poseen también una dimensión onírica porque son espacios para la fantasía y la

---

<sup>3</sup> Denis Diderot, “Oeuvres esthétiques”, en *Fuentes y documentos para la historia del arte*, Francisco Calvo Serraller y Joaquim Garriga, 325 (Barcelona: Gustavo Gili, 1982).

<sup>4</sup> Alberto Ustároz, *La lección de las ruinas*. (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997), 12.

especulación imaginativa, una invitación al arte de construir o reconstruir mentalmente.

Ante estos sentimientos, dos preguntas iniciales son aquí expuestas: ¿Por qué la contemplación de las ruinas aún nos produce asombro, temor, pero también placer?, ¿Existe algo en las imágenes de destrucción que nos lleva a ese placer estético? La presencia de lo trágico y de lo ruinoso en los objetos culturales nos hace indagar sobre la transfiguración de lo simbólico y, más allá, sobre la categorización estética adquirida por ellos.

El concepto de ruina, de acuerdo con Soriau<sup>5</sup>, *“ruina, del latín ruina, ha conservado sus dos significados: derrumbamiento, y escombros resultantes del mismo; ambos en sentido propio y figurado”* en este caso el autor solamente lo considera como término estético cuando hace referencia a los vestigios de un edificio parcialmente destruido.

Para Cirlot<sup>6</sup>, el concepto *“se circunscribe en su sentido simbólico, esto es, la destrucción como significado obvio y literal, la vida muerta”*. En estos términos hace también referencia a los sentimientos, ideas, enlaces que no han tenido el calor de la vida, pero todavía carecen de una utilidad y función, el orden de la existencia y del pensamiento, pero saturada del pasado y de una realidad en destrucción por el paso del tiempo. Para él, las ruinas son un símbolo equivalente al aspecto biológico de las mutilaciones.

Según Calvo<sup>7</sup> *“es un edificio o conjunto de construcciones en avanzado estado de destrucción. En algunos momentos, como en la época romántica, adquirieron un gran valor simbólico, llegando a defenderse entre los criterios de conservación el de la ruina, como propugnó Ruskin, sin intervención alguna”*. Se trataría en este caso de una definición más cercana a la conservación y la preservación haciendo hincapié a la mención a John Ruskin (1819–1900), importante escritor y crítico de arte, uno de los primeros en acercarse a la discusión sobre el concepto de ruina y las intervenciones llevadas a cabo y a los criterios adoptados en detrimento del tiempo transcurrido.

Es verdad que el concepto de ruina se acerca a otros dos conceptos que se relacionan y contraponen entre sí. El concepto de lo construido y destruido, lo vertical y horizontal, constituyendo así momentos que pertenecen a las ruinas en su ciclo de nacimiento, esplendor, decadencia, muerte, olvido y renacimiento. Por otro lado, tenemos también las ideas de razón y sentimiento que llevan a la contemplación de lo bello y de lo sublime evocando así el juicio crítico por la valoración de la experiencia estética, una idea de un sistema direccionado al proceso de orden y entropía y, por consecuencia de quietud y exaltación hasta al punto de llegar a la melancolía.

---

<sup>5</sup> Etienne Souriau, *Diccionario de estética* (Madrid: Akal, 1998), 977.

<sup>6</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Labor, 1991), 394.

<sup>7</sup> Ana Calvo, *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A la Z* (Barcelona: Serbal, 1997), 199.

La simetría es otro concepto puesto en relieve por el filósofo alemán Arthur Schopenhauer (1788-1860) quien afirma que no es condición necesaria de la belleza, dando como contraejemplo el caso de las ruinas<sup>8</sup>. La tesis de la simetría y la belleza debía haber estado en el aire en este momento, y el movimiento desde la simetría a la ruina marca la transición en la historia del gusto del neoclasicismo al romanticismo.

El concepto de ruina mirado a través de la filosofía suscita directamente otros dos; el *fragmento* y el *tiempo* transcurrido a lo cual Hegel<sup>9</sup> hace una referencia muy significativa, “*lo que nos oprime es que la más rica figura, la vida más bella encuentra su ocaso en la historia. En la historia caminamos entre las ruinas de lo egregio*”. El fragmento es aquí retomado como documento y más aún, documento de la historia o mejor, de la historia escrita creando la posibilidad de destacar el elemento durable, presente en la superabundancia de las figuras presentadas por la contingencia, teniendo en cuenta que en el pensamiento hegeliano, la razón identifica historia y filosofía, y ambas se mezclan con ella. En Benjamin<sup>10</sup> las ruinas adquieren un significado alegórico para llegar a la eternidad, diversamente del símbolo que procura el sentido propio a las cosas y una redención transcendente eternizando su significación de cosa viva, buscando su sentido verdadero y único. La alegoría hace morir la intención original de los objetos necesitando desarrollarse de formas siempre nuevas y sorprendentes, descontextualizados de sus medios. Las cosas surgen como muertas, privadas de sus vidas, esto es, asegura la eternidad de la cosa a través de su muerte, su descontextualización, en la posibilidad de recreación de nuevos y infinitos sentidos.

Según el filósofo estadounidense, Arthur Danto (1924-2013):

*Hay ruinas y ruinas, por supuesto, algunas más bellas que otras, pero me parece que con ellas dejamos más o menos la esfera en la que la respuesta sexual se dispara y entra la esfera del sentido. En términos de Hegel, dejamos la esfera de la belleza natural por la belleza del arte o por lo que denominó espíritu. La ruina connota el tiempo inexorable, la decadencia de la fuerza, la inevitabilidad de la muerte. La ruina es un poema romántico que usa como medio a la piedra derribada. Es como el cerezo en flor cuando visitamos a los cerezos para verlos florecer, y pensamos en lo transitorio de los rostros que nos dieron un impulso en el Olimpo evolucionista, la fragilidad de la belleza y el paso del tiempo. Pensamos en las primaveras de A. E. Houseman que nunca volverán. Incluso si nadie hace las flores, alguien plantó los árboles, y, como Hegel dijo, hablando de la obra de arte: “Ésta es esencialmente la pregunta, una dirección a la respuesta frontal, una llamada a la mente y al espíritu”. Y esto es tan cierto en*

---

<sup>8</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (Barcelona: Planeta, 1996), 48.

<sup>9</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (Madrid: Alianza, 2004), 47.

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán* (Madrid: Taurus, 1990), 76.

*Morris como en Warhol, en Pollock como en Mondrian,  
en Hals como en Vermeer.*<sup>11</sup>

De todos modos, el concepto de ruina siempre estuvo presente en las más diversas áreas del conocimiento humano en todos los tiempos. Los criterios para definirla también varían con las culturas y muy directamente con la función social y constitución material de los objetos que la configuran como tal.

En el arte serán muchos artistas los que expresaran tales emociones advenidas del concepto de ruina en arquitectura principalmente, lo cual queda comprobado tras un análisis y estudio basados en la historia del arte desde fines del siglo XV y que, están presentes hasta en el arte contemporáneo.

---

<sup>11</sup> Arthur Coleman Danto, *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Barcelona: Paidós, 1999), 119.

### 1.1. Las ruinas en la antigüedad y la época clásica greco-romana.

En la antigüedad, las ruinas aún no tenían el significado adquirido particularmente a partir del siglo XV. Para los antiguos sumerios, egipcios, griegos y romanos las ruinas tenían una connotación ligada a una mala administración de las ciudades, un demérito para los gobernantes que tenían el propósito de embellecimiento de sus imperios, asociando su poder y gloria a los monumentos bien conservados, pues estos eran también documentos de hechos memorables en sus dominios, y también externamente, por la demostración de poder y fuerza ante los conquistados. En este sentido la “restauración”, con el objetivo de conservación y preservación se acercaba al rehacimiento como búsqueda de la funcionalidad perdida, tanto objetual como ritual, o más bien al reaprovechamiento de lo existente por presentarse ruinoso, suprimiendo o añadiendo formas al gusto vigente, o también como forma de borrar o reescribir los hechos de sus antecesores dinásticos. Es verdad que la destrucción también era una práctica empleada, pero la materia de que estaban constituidos tales monumentos y objetos culturales también fue determinante ante las acciones de destrucción ligadas directamente a la naturaleza física. Podemos comparar la arcilla, la madera, el metal y la piedra. De las civilizaciones que tuvieron la arcilla como materia constructiva como los sumerios, no nos llegaron tantos ejemplos como de las que tenían en su cultura la utilización de la piedra, como los egipcios, griegos, romanos y otras civilizaciones.

En el mundo clásico greco-romano las ruinas revertían en críticas negativas a los reyes, emperadores o gobernantes, hecho que podríamos ilustrar con la preocupación del emperador Adriano por “restaurar” el Panteón de Agripa, como bien describe Yourcenar<sup>12</sup> en su libro. Es curioso que dicho monumento se ha apartado de las destrucciones ocurridas a los demás de su época por haber sido adaptado desde el principio a la función de basílica cristiana y posteriormente como mausoleo, habiendo conservando sus características estructurales originales no alteradas.

Lo que afectaba a los monumentos arquitectónicos eran las intervenciones hechas con un intento de renovación, con la posibilidad de rehacimiento modernizado al gusto vigente o su derrumbamiento por completo, pues se daba la importancia al espacio, al sitio, al “*genius loci*” o lugar de la memoria. El Partenón es un ejemplo máximo de ruina ubicada en un sitio sobresaliente, la Acrópolis, lugar de la memoria, lo cual registran en toda su historia las variadas modificaciones, adaptaciones y explotaciones culturales que ha sufrido durante el paso del tiempo. Por su parte, las esculturas griegas tenían un planteamiento diverso al de los monumentos, pues se constituían en objetos de interés para el coleccionismo romano y por lo tanto eran también más susceptibles a las intervenciones de arreglos y rehacimientos al gusto y patrones del panteón de los dioses romanos y de sus atributos, o al rehacer por el puro gusto estético. Las pinturas murales o frescos eran también intervenidos, posiblemente por razones decorativas, haciendo hincapié en la condición figurativa bidimensional. De

---

<sup>12</sup> Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano* (Barcelona: Edhasa, 1982), 108.

acuerdo con Plinio y como señala Martínez Justicia<sup>13</sup>, “*las operaciones de mantenimiento y conservación eran realizadas como auténticas restauraciones pictóricas*”, conocidas a través de antiguos relatos de Pausias con respeto a las pinturas de Polignoto. En los mismos relatos, Plinio hace referencia a una “restauración” en fresco de la famosa pintura de Atlanta y Elena del Templo de Lavunio, a petición del emperador Nerón. Esta pintura había presentando imposibilidades técnicas de intervención debido a las características del “Intonaco”, muy frágil, y la operación del “distaco”, remoción del estrato pictórico del soporte primero para fijarlo a otro sitio o pared, no había tenido éxito, hecho también citado por Martínez Justicia<sup>14</sup>.

En la época medieval, las ruinas de los monumentos y edificaciones del antiguo mundo clásico greco-romano sufren añadidos de otras construcciones en sus proyectos originales. Son intervenciones con o sin sustituciones con la intención de crear una unidad, constituyendo así una difícil tarea identificar sus épocas precisas y definir sus estilos originales. También son verificadas ocupaciones en relación con la funcionalidad anterior del edificio, como fue el caso del Arco de Tito, anexo a la muralla medieval de los Frangipane y el Coliseo, transformado en una fortificación para la defensa de Roma frente a los constantes ataques sufridos principalmente en el siglo III.

En cuanto a las esculturas y otros objetos culturales, estos siguen siendo intervenidos con la intención “restauradora” del rehacer y la práctica del “refresco”, repintes realizados por otros artistas o artesanos posteriores a sus creadores, los cuales estaban ligados a sus respectivos gremios. En muchos casos las readaptaciones iconográficas a las nuevas directrices doctrinarias del cristianismo direccionaron las readaptaciones de las antiguas esculturas de mármol, pero, la materia primordial de las creaciones se había cambiado hacia la madera como soporte ideal para las esculturas y la pintura, alejándose así de la piedra, soporte estigmatizado por constituir la base de las creaciones escultóricas paganas.

---

<sup>13</sup> María José Martínez Justicia, Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Leonardo Sánchez-Mesa Martínez *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. (Madrid: Tecnos, 2008), 60.

<sup>14</sup> *Ibidem*, op. cit., 61.

## 1.2. Las ruinas en el siglo XV y XVI: Renacimiento y Manierismo.

Es inicialmente en el siglo XV cuando el concepto de ruina fue utilizado en arte con las primeras representaciones de la antigüedad clásica greco-romana, fragmentos de elementos arquitectónicos de la época que en la pintura religiosa son agregados para componer los escenarios narrativos con la representación de la decadencia del mundo pagano frente al cristianismo. El concepto de ruina fue frecuentemente utilizado en el tema de la natividad, momento emblemático del nacimiento de un nuevo orden que se establece en contraposición a los antiguos patrones vigentes de una cultura lejana pero aún grandiosa por su legado cultural y arquitectónico. En estos términos podríamos citar Alois Riegl, quienes señala que: “*la conservación de monumentos en sentido moderno comenzó en el renacimiento italiano con el despertar de una nueva estimación consciente por los monumentos clásicos, así como con el establecimiento de disposiciones legales para uso protección*”<sup>15</sup>.

Esta doble moral renacentista aplicada a las ruinas, por un lado como fundamento de la exaltación del mito clásico, y por el otro, como símbolo de la derrota y fugacidad de un imperio pagano la podríamos tener representada en *La Virgen adorando al niño* (Figura 2), de 1469 de Andrea del Verrochio (1435–1488), donde están presentes las ruinas romanas con el arco de casetones que se había recuperado con mucho éxito en las construcciones renacentistas. La figura monumental de la Virgen es el equivalente de la arquitectura presentada en las pilastras el orden corintio comúnmente asociado a la virgen. En el suelo diseños geométricos que forman un ajedrezado, recurso muy utilizado por los pintores del renacimiento para referenciar su dominio de las ciencias matemáticas y de la perspectiva lineal o propiamente dicha “renacentista”. Esta pintura es uno de los ejemplos de representaciones de la natividad con referencias a una intención hermenéutica precisa, echando mano de una composición hagiográfica determinada en la cual el cristianismo triunfa sobre las ruinas de una civilización pagana, obsoleta y decadente convirtiéndose así en un argumento apologético utilizado por los dogmas de la iglesia, uno de los principales contratantes del arte en estos momentos.

Otro ejemplo también muy significativo es el *San Sebastián* (Figura 3), 1480 de Andrea Mantegna (1431–1506), donde el martirio del santo ocurre en concurrencia con la ruina del pasado clásico, hincapié al detalle del pie roto a la derecha del santo constituyendo una referencia directa al citado programa del cristianismo, pero poniendo enfoque en la grandiosidad de la arquitectura clásica, sus formas ornamentales y consecuentemente al antropomorfismo de esta misma herencia pagana alegorizada por fragmentos marmóreos, restos de escultura de un dios que reclama la totalidad perdida, no tanto por representar una obra incompleta sino más bien una obra abierta a otro modo de reconstrucción.

---

<sup>15</sup> Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos* (Visor: Madrid, 2007), 35.



Figura 2. Andrea del Verrochio, *Virgen adorando al niño*, 1469. Oleo sobre tabla, 106,7 x 76,3 cm. Galería Nacional de Edimburgo.



Figura 3. Andrea Mantegna, *San Sebastián*, 1480. Oleo sobre lienzo, 255 x 140 cm. Museo del Louvre, París.

En estas citadas pinturas podemos encontrar además de las representaciones y significados, una idea al respecto a las ruinas de una ciudad como fuera Roma en su antigua condición de detentora del importante legado clásico arquitectónico y, en lo que confiere a la conservación, como podría ser el contacto que el público y más específicamente los artistas tenían en dicha época con relación a tal legado. Como en la vida cotidiana, en el contexto urbano, las personas se apropiaban de estos espacios y los utilizaban.

En la historia de la conservación hallamos mención a la cuestión de cómo las ruinas se convirtieron en fuentes de conocimiento para tener acceso a una cultura que se mantuvo olvidada y, que ahora necesitaba ser mantenida incluso a partir de los fragmentos que restaban. Un ejemplo de esta revalorización la encontramos en las reflexiones sobre las ruinas romanas descrita por Rafael en la Carta al Papa León X en el año de 1518. En este documento el famoso artista y restaurador relata la necesidad de conservarlas y protegerlas de las continuas destrucciones promovidas por los propios Papas y artistas con el objetivo de la extracción de sus materiales, el mármol, que en realidad siempre fue considerado el material de revestimientos por excelencia, evidentemente caro y valioso.

En la segunda mitad del siglo XVI las representaciones de las ruinas siguen un concepto más cercano a la erudición y quizás, más internacionalizado por el interés de los artistas fuera del contexto circunscrito por la región del lacio entre los cuales citamos al pintor holandés Herman Posthumus (1513-1588) en su



*Paisaje con ruinas romanas* (Figura 4) de 1536. Dicho pintor comprobadamente hiciera su viaje de formación a Roma quedándose allí por algunos años y, evidentemente teniendo contacto directo con las ruinas arquitectónicas del pasado glorioso el cual está presente en la referida pintura, concretamente en el centro, en la representación de una lápida donde se lee la inscripción “TEMPVS EDAX RERVM TVQVE INVIDIOSA VETVSTAS OMNIA DESTRVITIS”, que en una traducción libre, es una referencia al tiempo comedor de las cosas y la vejez envidiosa que ha destruido todo. En la misma pintura rellena de fragmentos están también representadas figuras humanas investigando, observando y cogiendo medidas de fragmentos, es decir, el propósito de la pintura es relatar la identificación de una cultura, de una arquitectura y sus testigos de grandiosidad que tuviera en el pasado<sup>16</sup>.



Figura 4. Herman Posthumus, *Paisaje con ruinas romanas*, 1536. Óleo sobre lienzo, 96 x 141 cm. Museo Liechtenstein.

Lo mismo podríamos observar en la pintura de Marten Van Heemskerck (1498-1574), originario de los Países Bajos, en su *Autorretrato ante el Coliseo* (Figura 5) de 1553 en la cual muestra arquitectónicamente la ruina en sección abierta a través de su cávea, en un alzado que la forma oval hace aparecer en movimiento vertical, fragmento por fragmento. La intención explícita de autorretratarse delante a la ruina de una obra arquitectónica tan significativa para el mundo antiguo es algo a preguntar, ¿cuáles fueron las razones para tal representación?<sup>17</sup> Y la respuesta está en la erudición que los artistas veían en las ruinas clásicas como depositarias de un saber casi oculto como bien describe

<sup>16</sup> Nicole Dacos, “*Roma quanta fuit*” (Acatilado: Barcelona, 2014), 17-25. Véase por una descripción más detallada de los motivos iconográficos a que la pintura hace referencias.

<sup>17</sup> Ibidem, op. cit., 113.

Hocke<sup>18</sup>, “sucedió ello al comenzar a ponerse en boga un nuevo estilo que recibe el nombre de Manierismo. Ese arte efectista pondrá su sello por espacio de 150 años en la vía espiritual y cortesana de Roma y Amsterdam, de Madrid y de Praga”.



Figura 5. Marten van Heemskerck, *Auto retrato con el Coliseo*, 1553. Óleo sobre lienzo, 42 x 54 cm. Museo Fitzwilliam.

En lo que corresponde a la conservación y restauración en estos momentos está presente la diversidad operativa compuesta por transformaciones, reintegraciones, adaptaciones y reparaciones de obras del arte en general y, en el campo de la arquitectura y, más específicamente en lo que refiere a las ruinas, intervenciones que transforman las edificaciones no como “restauraciones” más bien como describe González-Varas<sup>19</sup> “*ejercicios creativos autónomos, en cuando manifiestan en algunos de sus más cualificados representantes [arquitectos] un completo análisis crítico del monumento sobre el que actúan*” y, de este modo haciendo “recreaciones” de adaptación al gusto de la época.

---

<sup>18</sup> Gustav René Hocke, *El mundo como laberinto: El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en actual* (Madrid: Guadarrama, 1961), 15.

<sup>19</sup> Ignacio González-Varas Ibáñez, *Conservación de bienes culturales: Teoría, historia, principios y normas* (Madrid: Cátedra, 2006), 35.

### 1.3. Las ruinas en el siglo XVII y XVIII: Barroco y Siglo de las Luces.

En el siglo XVII el tema de la ruina pasa por una renovación, una nueva valoración de la antigüedad clásica representada en el barroco con la concepción de lo bucólico y la naturaleza que se impone entre los fragmentos pétreos subiendo por las columnas y arquitrabes de una arquitectura ya consagrada por el tiempo, introduciendo así una dialéctica entre cultura y naturaleza o la razón y la sensibilidad, lo apolíneo y lo dionisiaco, con la contemplación del infinito contraponiéndose a la grandiosidad constructiva de las ruinas e invitando a los devaneos de la pasión del momento. La pintura de Claude Gellée dicho Claude Lorrain (1600–1682), *Vista del Campo Vaccino* (Figura 6) de 1636 nos da un ejemplo de cómo el artista, debido a su estancia, se acercaba a las ruinas romanas y como estas pudieron influir en sus composiciones de paisajes pintorescos exaltando la vida contemplativa acerca de los monumentos históricos en una referencia directa a la perennidad del tiempo sobre lo construido por el hombre. Las posibilidades de representar ruinas ficticias se constituían también en un nuevo recurso pictórico y muy recurrente de acuerdo a los cánones del barroco en lo que refiere al mundo de las apariencias con las arquitecturas efímeras y la teatralidad de los escenarios.



Figura 6. Claude Lorrain, *Vista del Campo Vaccino*, 1636. Oleo sobre lienzo. Museo del Louvre.



Siendo conocido como el estilo incorporado por la Iglesia y adaptado al discurso de la contra reforma para hacer frente al avance del protestantismo y más aún, modernizar el lujo como reafirmación del poder por las monarquías absolutistas, la época barroca sigue siendo la fase de mayor explotación de las ruinas romanas ante la necesidad de renovación arquitectónica del Vaticano y principalmente del templo dedicado a su patrono y fundador, San Pedro. Así como menciona Choay<sup>20</sup> “*Los Papas, además, se habían erigido en herederos de Roma, contra la tradición bizantina en primer lugar, pero también contra la barbarie de los invasores y, finalmente, contra la hegemonía de los emperadores alemanes*” y así el Coliseo Romano sigue siendo la principal cantera de extracción de los materiales necesarios para tales emprendimientos, pues su significación rememora acontecimientos muy significativos para la Cristiandad y que de cierta forma justificaban la explotación.

Otro concepto de representación de la ruina lo encontramos en la pintura del artista cuyo apodo común es "Monstu Desiderio", pintor de la región de Lorena, en Francia y radicado en Nápoles: François Didier Nomé (1593-1634), *Rey Asa de Judá destruyendo los ídolos* (Figura 7, abajo):

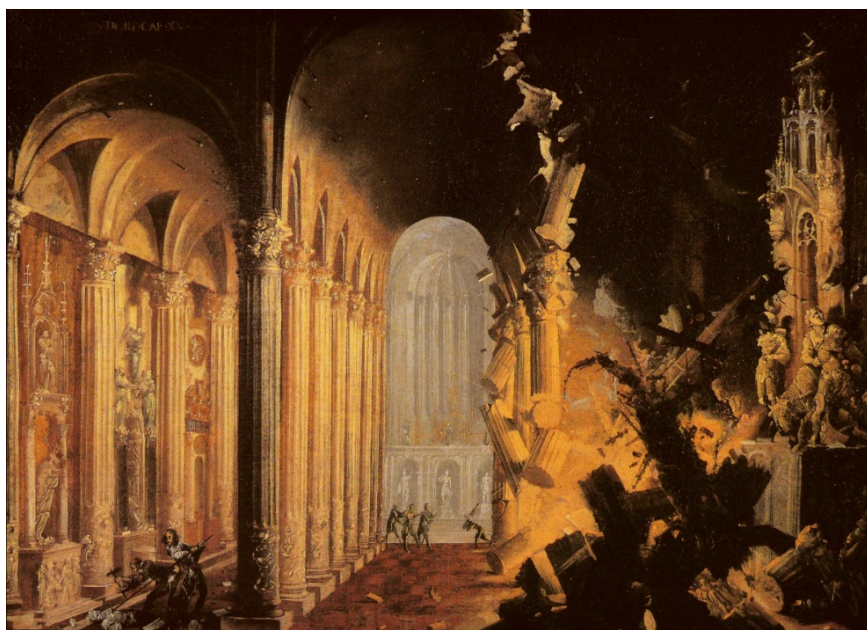


Figura 7. “Desiderio Monstu” François Didier Nomé (1593-1634), *Rey Asa de Judá destruyendo los ídolos*, ca. 1640. Óleo sobre lienzo, 73,9 x 100,9 cm. Museo Fitzwilliam.

En la referida pintura se representan una catedral en desmoronamiento en una ciudad en ruinas, esto no significa algo que pudiera escapar a la razón, sino que sirve para ilustrar la contra-reforma en la iglesia católica. Este trabajo, representa

---

<sup>20</sup> Françoise Choay, *A alegoría del patrimonio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 33.

el fin de un mundo y el colapso de una civilización, conforme lo refiere Onfray<sup>21</sup>.

Con el auge del coleccionismo en estos momentos, los anticuarios se ponen en evidencia y, ante tal moda, se produce una proliferación de galerías privadas exigiendo también una ambientación adecuada para las obras del arte y consecuentemente las intervenciones en las mismas. Tales intervenciones poseían carácter meramente decorativo llevando a mutilaciones en las pinturas con adecuaciones en sus tamaños y formatos originales, disminuyéndolas o agrandándolas con propósitos más cercanos a las arquitecturas existentes de modo que los pintores siguen interviniendo en las obras con intentos de recreaciones y adaptaciones al gusto vigente.

Durante este recorrido histórico, el siglo XVIII nos conduce a una representación de la ruina donde se genera un cambio de la mirada reflexiva sobre los fragmentos del pasado. Al final, la teoría arquitectónica del setecientos logra desmitificar el simbolismo de la edad clásica y es la obra del arquitecto y grabador veneciano Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) la que permite pensar en una especie de anticlassicismo<sup>22</sup>. El grabado *Vista de la cella del Templo de Neptuno* (Figura 8) en Paestum, ejecutado entre los años de 1777 y 1778 es un ejemplo. Este grabado en especial se acerca a la entrada de Paestum en la historia, hacia 1750 en el reinado de Carlos de Borbón, futuro Carlos III de España, en una época en que Nápoles asombraba ya al mundo por los hallazgos de Herculano (1738) y Pompeya (1748), constituyendo así un trinomio fundamental para añadir a Roma, como base al gran viaje de formación. Piranesi conocerá Paestum en vísperas de su muerte en 1778 y el fruto de esta estancia son los 21 espléndidos grabados y las 15 acuarelas destinadas a popularizarla en toda Europa. Tras la libre manipulación de los temas ofrecidos por las Ruinas, se comprende, viendo sus dibujos, que su mirada a Paestum sea a través de una razón exaltada por la imaginación, en interpretación de las formas dóricas, el artista dibuja desde la pasión, la tensión emocional del contraluz violento, de los netos perfiles florecidos de naturaleza, de extrañas presencias humanas entre los fragmentos que confieren la potencia, la fuerza germinal de Paestum frente a otras representaciones más descriptivas. Las ruinas que hallaba integradas en su entorno cotidiano significaban además de fragmentos de un pasado memorable y glorioso, la posibilidad de conservar un patrimonio; al poder dibujar estas

---

<sup>21</sup> Michel Onfray, *Metaphysique des ruines* (Paris: Mollat, 2010), 113.

T.A. “Pero después de mostrar la magnificencia de la iglesia, tanto el edificio como las ideas que la sustentan, “Monsu Desiderio” retrata una explosión en una iglesia, extraño lienzo, inusual y único. Los arreglos que se muestran esta vez como éxitos de equilibrio y la armonía entre las formas, la elegancia de columnas que apoyaron hermosas bóvedas corintias y permitieron un desglose de todas las fuerzas en el objetivo común de la arquitectura monumental, todo esto está minado, en situación de riesgo. Y estamos viendo la pintura en el momento catastrófico, entre los edificios serenos y las ruinas que quedan”.

<sup>22</sup> Luigi Ficacci, *Piranesi* (Köln: Taschen, 2011), 28.

“Piranesi pasó de este modo a diseñar patrones para la sociedad de su tiempo, actividad en la que demostró una libertad creativa que acabó con la categorización rígida de estilos y transformó el carácter multiforme documentado por las pruebas arqueológicas durante su investigación empírica.”

## Imágenes de las ruinas:

arquitecturas fragmentadas recalcando su sentido emotivo y documental a una vez.



Figura 8. Giovanni Battista Piranesi, *Vista del Templo de Neptuno*, 1777-1778.  
Grabado, 450 x 670 mm.

Otra forma muy peculiar de representación de las ruinas la encontramos en el grabado del pintor japonés Utagawa Toyoharu (1735-1814), en “*Vistas de ruinas de Europa*” (Figura 9) de 1772, una xilografía a todo color. Sus primeros grabados seguían el estilo del período Edo, pero con una mirada más occidentalizada, Toyoharu introdujo el paisajismo dentro del género *ukiyo-e*, aplicando la perspectiva dicha “renacentista” al paisaje japonés llamado *uki-e*, siendo su principal fuente de información los grabados de vedutistas venecianos y probablemente los grabados de Piranesi. En estos términos podremos evaluar el impacto visual que tales grabados producirán sobre el artista, cómo las ruinas romanas lo influenciaron teniendo en cuestión además de su contexto artístico, los cánones representacionales diversos del occidente. Resaltamos también la concepción de ruina en el oriente y el tratamiento que a ellas es dado, pues estas son frecuentemente reconstruidas, una acción que difiere de la conservación y restauración en el contexto occidental y que se acerca más a los hechos de la antigüedad, esto es, lo que se valora es el sitio, dicho sagrado, el “*genius loci*” de nuevo y no la edificación misma y sus componentes, tampoco el estilo que sigue siendo el mismo durante varias generaciones a través del tiempo.



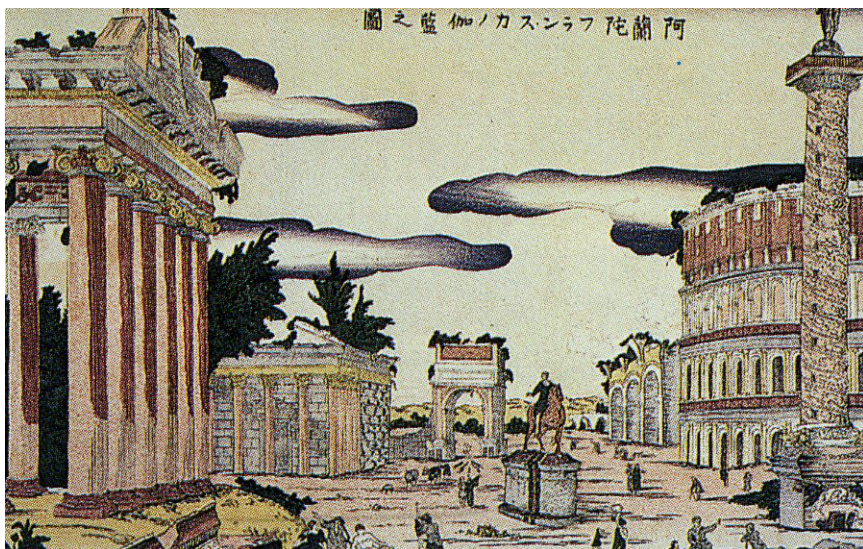


Figura 9. Utagawa Toyoharu, *Vista de las ruinas de Europa, Roma*, 1772-1788. Xilografía.

El siglo XVIII es el momento histórico donde el pensamiento ilustrado asume la supresión de medidas y límites en la expresión del arte, da paso a la idea de que no es necesario que algo las cumpla para que sea bello. La capacidad de emocionar de estas nuevas formas y la necesidad de definir las dará paso al nacimiento de las categorías estéticas, base fundamental del pensamiento romántico.

No será lo *bello clásico* sino lo *sublime romántico*, lo que dará pie a una nueva dimensión crítica de interpretación de la antigüedad, generando en el arte, principalmente en la pintura, la recursividad a la ruina como medio idóneo de expresión de las preocupaciones modernas del hombre. En estos términos la pintura de Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) representando a *Goethe en la campagna romana* (Figura 10) de 1787 ilustra el viaje de formación del gran poeta alemán a las ruinas romanas y en este sentido, una gran atracción por la contemplación, principalmente, de la infinitud y la monumentalidad, además de la idea siempre presente de terror dada por la luz cegadora, la humedad, la obscuridad y los ruidos estruendosos, así como en 1757 nos expone Burke<sup>23</sup>, “*Todo lo que es capaz de excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se refiere a objetos terribles, o actúa de un modo análogo al terror, es una fuente de lo sublime: esto es, produce la más fuerte emoción que la mente es capaz de sentir*”. Años después, en 1790 con la *Crítica del Juicio*, Immanuel Kant (1724-1804) considera que esta sensación de lo sublime se produce “por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser,

<sup>23</sup> Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime* (Madrid: Tecnos, 1987), 29.

## Imágenes de las ruinas:

---

no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación.” Como el mismo Burke<sup>24</sup> apunta, “*cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días.*”



Figura 10. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe en la campagna romana*, 1787. Óleo sobre lienzo, 164 x 206 cm, Galeria Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main.

Otra vertiente de representación acerca del tema de las ruinas, hace presentar a artistas como Hubert Robert (1733–1808) en *Vista imaginaria de la Gran Galería en ruinas* (Figura 11) del Museo del Louvre de 1796. Artista conocido por sus puntos de vista de las ruinas, se imagina aquí la Gran Galería reacondicionada para el museo devastado por el tiempo, llevando el concepto a lo imaginario, componiendo paisajes, arquitecturas y ruinas inexistentes, una forma de representación con una mirada cercana a lo trágico en el espacio arquitectural, lugar de la memoria y del tiempo que se convierten en escombros.

---

<sup>24</sup> Edmund Burke, op. cit., 29.





Figura 11. Hubert Robert, *Vista imaginaria de la Gran Galería en ruinas*, 1796. Oleo sobre lienzo, 32,5 x 40 cm. Museo del Louvre.

En el siglo XVIII puede decirse que el estudio de la historia del arte como disciplina individualizada, y de la arqueología como disciplina de humanidades, constituyeron la tónica de los trabajos de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), historiador del arte y arqueólogo alemán que marcó el principio de una nueva época y el nacimiento de nuevos ideales artísticos, valores artísticos, métodos y términos científicos como una de las principales contribuciones para en el pensamiento occidental en la era moderna.

Es precisamente en este periodo histórico, en la transición del XVIII al XIX, donde hay que situar el nacimiento de la restauración como una disciplina científica y consecuentemente la figura del restaurador como profesional que se ha alejado de la creación artística y de la artesanía, en ese clima de tensión entre el racionalismo de las “luces” y el sentimiento prerromántico y romántico. La transformación de las colecciones reales y principescas en los primeros museos nacionales tiene su inicio en Francia, donde tras el proceso iniciado por la Revolución Francesa se crea el Museo Central de las Artes de París en 1793, que se propagaría por toda Europa. Los países vecinos verían pronto surgir los primeros museos nacionales, como sigue Dominique Poulot:

*A partir da Revolução, diferentes processos - da invenção do museu à invenção do monumento histórico, desde a reconfiguração da arqueologia aos sucessos do*

*romance histórico - inventaram uma tradição patrimonial que remete à nova coletividade nacional e, durante muito tempo, irá permanecer como a base das atitudes francesas diante da herança.<sup>25</sup>*

De acuerdo con Julius Schlosser (1866-1938), también historiador del arte y representante de la escuela vienesa de historia del arte que caracterizó el ochocientos como:

*El vivacísimo XVIII, que representa, sin lugar a duda, una de las cumbres de la cultura humana - quizás la época espiritualmente más rica que haya existido nunca, y que lleva en su seno con el final de la edad antigua su propia aniquilación - sirve de transición al período de la “civilización” moderna, que hoy más que nunca lucha encarnizadamente en torno a su forma interna y externa.<sup>26</sup>*

---

<sup>25</sup> Dominique Poulot, *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI, do monumento aos valores* (São Paulo: Estação Liberdade, 2009), 33.

“A partir de la Revolución, los diferentes procesos - la invención del museo a la invención del monumento histórico, desde la reconfiguración de la arqueología a los éxitos de la novela histórica - inventaron una tradición patrimonial que remite a la nueva comunidad nacional y durante mucho tiempo seguirá siendo la base de las actitudes francesas ante la herencia”.

<sup>26</sup>, Julius von Schlosser, *La literatura artística* (Cátedra: Madrid, 1993), 551.

#### 1.4. Las ruinas en el siglo XIX: Neoclásico y Romanticismo.

En la transición del siglo XVIII hacia el XIX, el concepto de ruinas se acerca más a lo documental. Esto es puesto en evidencia por la importancia de la arqueología que venía siendo desarrollada desde el Renacimiento y en este siglo por un incremento del espíritu científico, pero artísticamente, las representaciones pictóricas siguen con las mismas intenciones empezadas en el romanticismo, esto es; la búsqueda de una ambientación intimista a los bordes de lo melancólico tan propio de la naturaleza humana. Es la misma melancolía que encontramos cuando hablamos del pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840), *La abadía en el Carvalhal* (Figura 12), 1808-1810 y su referencia directa al estilo gótico, una sugerencia del cambio de motivo que señala a la representación de la arquitectura que, en momentos anteriores tenía referencia y preferencia por la arquitectura del periodo clásico greco-romano. La valorización del gótico, estilo ya consagrado en estos momentos fue también la fuente de inspiración para el romanticismo europeo a finales del siglo XVIII y hasta mediados del XIX, así se expresará la obsesión por una naturaleza y un pasado glorioso, incomprensible. El artista romántico encontrará placer y se deleitará en la contemplación de las ruinas de la antigüedad.



Figura 12. Caspar David Friedrich, *La abadía en el Carvalhal*, 1808-1810. Óleo sobre lienzo, 110,4 x 171 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museum zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz.

Siguiendo un orden cronológico, cabe hacer hincapié en los grabados del conjunto dedicado a la obra impresa “*Description de l'Égypte, ou, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. - Seconde édition dédiée au roi Paris: Imprimerie de C. L. F. Panckoucke, 1820-1830. 24 v. en 26 + 11 v. de planchas y 1 atlas*” (Figura 13), relato hecho cuando Napoleón Bonaparte invadió Egipto en (1798-1801) y

trajo consigo un séquito de más de 160 estudiosos y científicos. Conocidos como la Comisión Francesa para las Ciencias y las Artes de Egipto, estos expertos llevaron a cabo un extenso estudio de la arqueología, la topografía y la historia natural del país. Las litografías de Dominique Vivant Demon (1747-1825) son, en este conjunto, ejemplos de representaciones de las ruinas con vistas a lo documental pero, no exentas del criterio de lo "exótico" asociado al valor arqueológico. En la *Vista de la Esfinge y a la Gran Pirámide dirección sureste* (Figura 14), plancha II, del cuaderno dedicado a las pirámides de Menfis tenemos la noción de grandiosidad del monumento aunque soterrado, pero manteniendo su proporción casi amenazadora cuando la comparamos con las figuras humanas presentes en la imagen justamente para ese propósito. Tales litografías resultaron tan populares que se publicó una segunda edición durante la Restauración borbónica posnapoleónica como "*Edición Real*" (1821-1829), perteneciente a las colecciones de la actual Biblioteca de Alejandría.

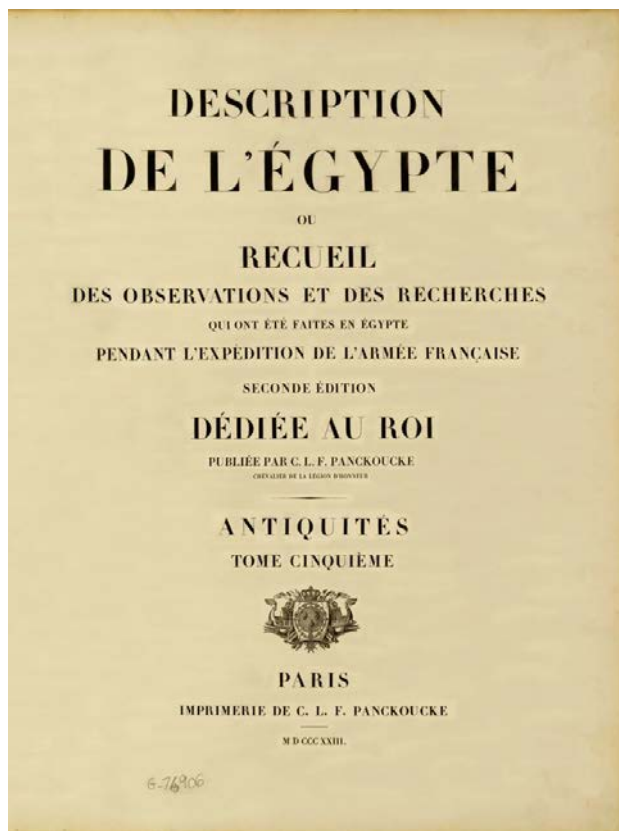


Figura 13. Portada de la  
"Description de  
L'Égypte"

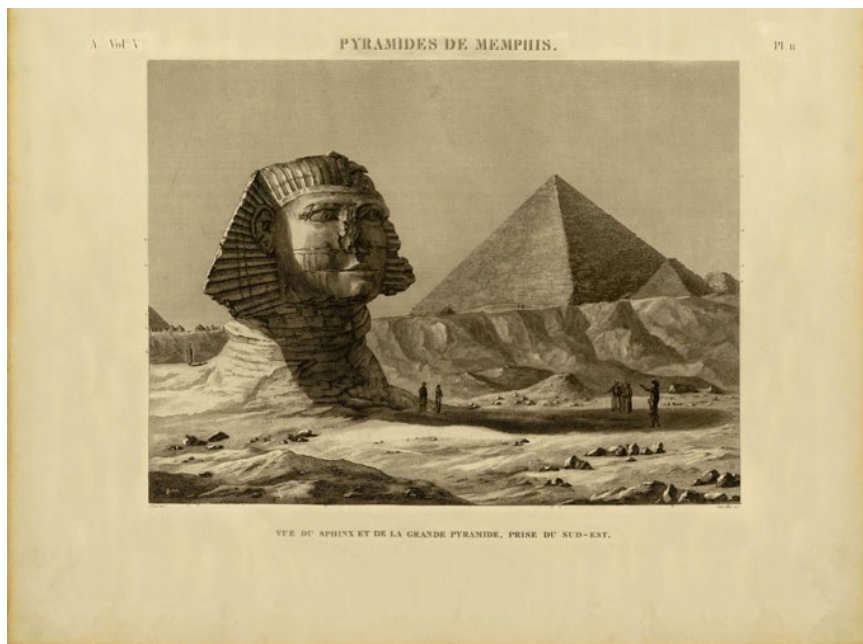


Figura 14. Dominique Vivant Demon, *Vista de la Esfinge y a la Gran Pirámide dirección sureste*, plancha II, 1821. Litografía. Biblioteca de Alexandria.

También es en los principios del siglo XIX cuándo empezarán los debates sobre las intervenciones en el patrimonio medieval antiguo y consecuentemente sobre los criterios adoptados en tales intervenciones cuando tiene lugar la fundación de la “restauración” como disciplina científica. Así, como mencionamos anteriormente, la arquitectura en estilo gótico constituirá una referencia para el patrimonio antiguo, remanentes de la Edad Media y valorizados principalmente en los países que no tenían la herencia greco-romana marcadamente presentes en la arquitectura y consecuentemente en sus ruinas. En este momento la restauración y la conservación son polarizadas en las figuras de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), arquitecto, arqueólogo y escritor francés, famoso por sus “restauraciones” interpretativas dirigidas a la búsqueda de una unidad de estilo con las intervenciones en los edificios medievales y, por otra parte John Ruskin (1819-1900) escritor, crítico de arte y sociólogo británico, contrario a las intervenciones realizadas en dicho patrimonio, proponiendo así una actitud más radical y anti restauración por respeto al original y al tiempo transcurrido, y lo que él aporta a los objetos culturales y al patrimonio arquitectónico, o más bien de los términos, una conservación con vistas a la preservación.

Otra forma de representación de las imágenes además que la pintura y los grabados, la fotografía será un medio también utilizado para documentar las ruinas y, considerando sus características técnicas de reproductibilidad, así como los grabados, también será una forma de llevar a conocer tales imágenes y, de cierto modo producir el encantamiento del tema para un público más ampliado.



La fotografía surge también en la mitad del siglo XIX como una forma perfeccionada por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787–1851) para fijar la imagen a un soporte rígido a través de un proceso físico-químico, constituyéndose así en un nuevo medio de documentación más aún que expresivo, lo que comprobamos en las primeras imágenes tomadas a partir de ruinas por el fotógrafo y arqueólogo Desiré Charnay (1828-1915), *Portada principal del Convento de Chichen-Itza ca. 1857-1861* (Figura 15) fotografía en papel aluminado. En la referida imagen vemos la grandiosidad de la edificación en ruinas visiblemente tomada por la naturaleza y que, ahora es parte del patrimonio arqueológico de una cultura que hasta el dicho momento era desconocida por muchos.

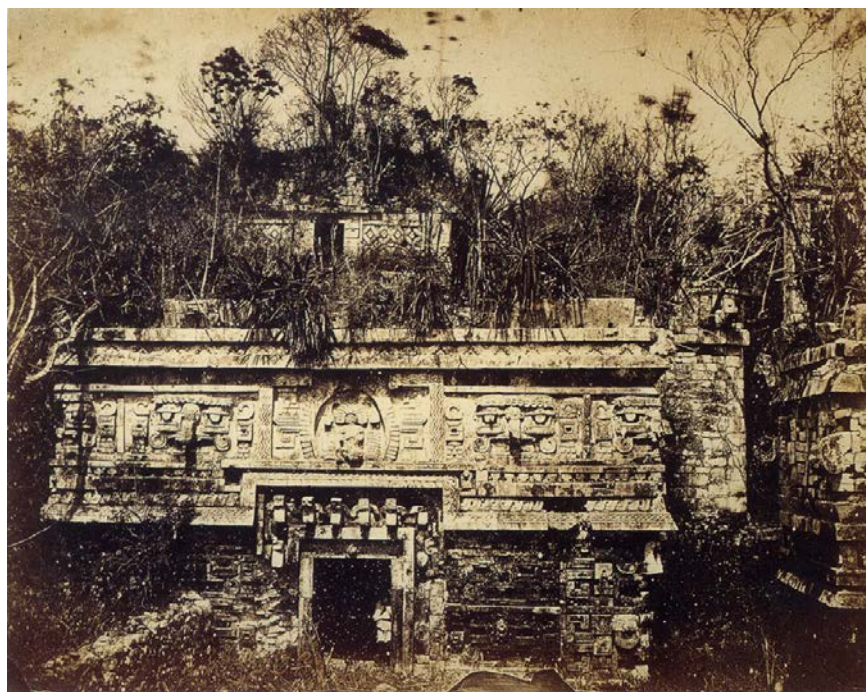


Figura 15. Desiré Charnay, *Portada principal del Convento de Chichen-Itza ca. 1857-1861*. Fotografía en papel aluminado. George Eastman House, New York.

En este mismo siglo también la figura de Camillo Boito (1836-1914), arquitecto, crítico de arte y escritor italiano que formulará las bases del llamado “restauración científica” en 1883 aportando conceptos más allá del “restauración estilístico” a través del método histórico-analítico para la restauración y conservación del patrimonio edificado y, consecuentemente aplicado también a las ruinas, estableciendo una línea de pensamiento que se seguirá por otros teóricos influenciados directamente por él tales como: Gustavo Giovanonni (1873-1947) y Luca Beltrami (1854-1933), ambos en el contexto italiano, pero

teniendo resonancias en todo el panorama de la conservación y restauración del patrimonio histórico europeo.

A finales del siglo XIX e inicio del XX Alois Riegl (1858-1905) historiador del arte austrohúngaro, uno de los principales impulsores del formalismo y uno de los fundadores de la crítica de arte como disciplina autónoma también se constituirá en una de las figuras principales en el contexto de la historia de la restauración y la conservación. En su *El culto moderno a los monumentos* propone los conceptos de “valor conmemorativo” y “valor de contemporaneidad” llegando a definir el “valor de novedad” el cual reside en una forma cerrada de concebir la necesidad de lo nuevo e intacto en una obra recién creada, correspondiente a una actitud que atribuye a lo nuevo una incontestable superioridad sobre lo viejo. El análisis de Riegl revela además los conflictos entre los valores, las exigencias simultáneas y contradictorias en cada momento y según cada intención como afirma González Varas<sup>27</sup>, *“El ‘valor de antigüedad’ excluye el ‘valor de novedad’ y amenaza el ‘valor de uso’ y el ‘valor histórico’; el ‘valor de uso’ contradice a menudo el ‘valor artístico relativo’ y el ‘valor histórico’, y así sucesivamente”*. Siendo así valores negociables en cada caso y dependiendo del estado de conservación, del contexto social y cultural donde están ubicados.

La teoría y las prácticas de la conservación y restauración arquitectónica aún son orientadas por el pensamiento boitiano y que ahora se hacen presentes por sus seguidores, entre ellos Giovanonni con su contribución a la práctica del “restauro arqueológico”, formulado de acuerdo con la bases de la “restauración científica” y llevado a cabo en un segundo momento de las intervenciones en Roma. En estos momentos las ruinas romanas de la antigüedad clásica así como otros hallazgos posteriores del mismo periodo adquieren una mayor importancia y valorización, dado el contexto político, social y cultural vivido en el país. La distinción entre los materiales originales y los añadidos siguen las recomendaciones dejadas por Camillo Boito en 1883 y reafirmadas en la Carta de Atenas de 1931 pero aún se practica la “anastilosis”. Consolidaciones con materiales modernos son utilizadas especialmente en los refuerzos internos de las edificaciones y dictadas por el rigor científico de las prospecciones arqueológicas buscando una vivificación de las ruinas arqueológicas como señalaba Carlo Ceschi, citado por González Varas;

*[...] la restauración arqueológica, incluso si de alguna manera se diferencia de la restauración común aunque no sea más que por el hecho de que, en general, los monumentos de la antigüedad han perdido su carácter funcional y utilitario, es sin duda rica de presupuestos histórico-científicos y de una particular poesía.*<sup>28</sup>

El tema de las ruinas sigue proponiendo nuevos estudios y análisis acerca de la estética, pero también nuevos problemas arquitectónicos ligados directamente a la conservación y preservación del patrimonio cultural. Las ideas como lo

---

<sup>27</sup> Ignacio González-Varas Ibáñez, op. cit., 41.

<sup>28</sup> Ibidem, op. cit., 245.

## Imágenes de las ruinas:

---

sublime, lo pintoresco e inclusive lo siniestro, tienen total validez cuando las indagaciones filosóficas del XVIII, aunque redefinidles, resultan vigentes.



### 1.5. Las ruinas a lo largo del siglo XX: Entre las dos guerras hasta los años de 1990.

En el siglo XX la humanidad presencia dos guerras que al final produjeron una serie de ruinas añadiendo pérdidas a las existentes y también anexando otras nuevas al patrimonio histórico y artístico en todo el contexto europeo donde se constituyó el campo de batalla. Las imágenes generadas por tales ruinas fueron también incorporadas a las obras de arte, tanto en el campo figurativo como en abstracciones referenciales a los fragmentos ruinosos que, directa o indirectamente los artistas vivieron y, en muchos casos fueron experimentados también por las generaciones posteriores. Las ruinas advenidas del conflicto generan también la discusión sobre los criterios de intervención que deberían seguir, caso muy especial fue la reconstrucción del centro histórico de la ciudad de Varsovia, Polonia, después de la destrucción ocasionada por los bombardeos aéreos, así como otras edificaciones y monumentos en las ciudades alemanas como Dresden por ejemplo.

El arte irá a reflejar y, incluso antever toda esta incertidumbre en los movimientos artísticos como el surrealismo y más específicamente en las obras de, Giorgio De Chirico, (1888-1978) en *La canción de amor* (Figura 16) de 1914 y Marcel Duchamp (1887-1968) en *El gran vidrio* (Figura 17) de 1915.



Figura 16. Giorgio De Chirico, *La canción del amor*, 1914. Óleo sobre lienzo, 79 x 59 cm. Colección del MoMA.



Figura 17. Marcel Duchamp, *El gran vidrio*, 1915-23. Óleo, barniz, hoja de plomo, hilo de plomo y polvo sobre dos paneles de vidrio enmarcados en aluminio, madeira y acero, 272,5 x 175,8 cm. Philadelphia Museum of Art.

René Magritte (1898-1967) en *La inconstancia del corazón* (Figura 18) de 1950, y Salvador Dali (1904-1989) en *Nacimiento de una Divinidad* (Figura 19)

## Imágenes de las ruinas:

---

de 1960 donde presentan las ruinas como temas del fondo de sus pinturas en una referencia al pasado clásico pero ahora con una mirada onírica y por qué no, anecdótica, del legado cultural presente en el patrimonio edificado del occidente.

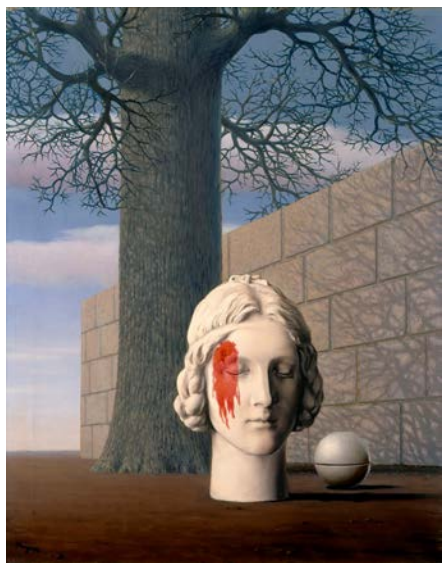


Figura 18. René Magritte, *La inconstancia del corazón*, 1950. Oleo sobre lienzo 81 x 63,5 cm. Colección privada.

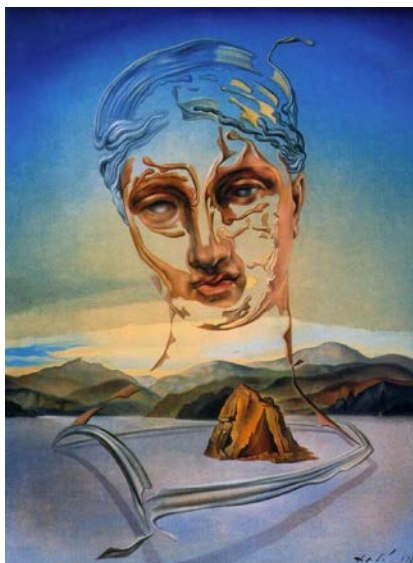


Figura 19. Salvador Dali, *Nacimiento de una Divinidad*, 1960. Oleo sobre lienzo, 308 x 406 cm. Colección privada, New York.

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial en la cual se provocaron tantas destrucciones, las teorías científicas y filológicas del restauro entrarán en crisis exigiendo un nuevo planteamiento de acciones para la conservación y restauración del patrimonio edificado. En estos momentos son lanzadas las bases para la teoría del “restauro crítico” formulada por Cesare Brandi (1906-1986) y pronunciada en 1948 cuando ya ocupaba la dirección del *Istituto Centrale del Restauro* en Roma. Los dos conceptos claves de la teoría brandiana pueden ser comprendidos a partir de las instancias estética e histórica por los cuales los objetos artísticos y, por supuesto los patrimonios edificados son regidos, incluyendo las ruinas en esta conceptualización. El testimonio en que se fundamenta la ruina es a ella conferido por la “instancia histórica” un reconocimiento que excluye cualquier intervención directa que no sea su conservación y protección, como menciona el propio Brandi<sup>29</sup> “*será estéticamente una ruina cualquier resto de una obra de arte que no pueda ser devuelto a su unidad potencial sin que la obra se convierta en una copia o una falsificación de sí misma*”.

Así como la teoría brandiana define que, ante todo, las ruinas deben ser consideradas como documentos históricos, el concepto ruskiano<sup>30</sup> de ruina

---

<sup>29</sup> Cesare Brandi, *Teoría de la restauración* (Madrid: Alianza Forma, 2011), 43.

<sup>30</sup> John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura* (Barcelona: Stylos, 1987), 182-183.

también hace hincapié a la anti intervención por un lado, y por otro, al respeto al paso del tiempo, tratado por el brandismo como un aspecto fenomenológico denominado *duración* e íntimamente ligado a las obras de arte cuando nos referimos a su tiempo de creación, su tiempo de reconocimiento consciente por el espectador y al final, el tiempo de su presencia consciente como presente histórico. Estos tres tiempos definirán otros tipos de ruinas, incluso naturales, donde la pérdida de la imagen y el intento de recuperación del estado original supondrían una falsificación histórica con la supresión del tiempo de su reconocimiento consciente por parte del espectador. La estancia estética también sería afectada porque según la teoría, la intervención generaría una nueva obra puesto que el acto de creación es único e irrepetible.

Las ruinas son efectivamente consideradas bienes culturales, pero no son mencionadas directamente en la Convención de La Haya de la UNESCO de 1954 donde son establecidas tres categorías. Dentro de ellas podremos citar la primera en la cual se encajan como bienes inmuebles que presentan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosa o laica, los sitios arqueológicos, los conjuntos de construcciones que, en cuanto tales presentan un interés artístico, histórico o arqueológico, así como las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducción de bienes definidos precedentemente.

En el contexto artístico, el Manifiesto de Arte Gutai hace hincapié en el grupo de artistas japoneses que realizaban arte de acción o happening en el periodo de 1954 a 1972 en torno a la región de Kansai. Una de las propuestas del manifiesto escrito por Yoshihara Jiro<sup>31</sup> se basaba en la cuestión de las ruinas. Lo que es interesante en este sentido es la nueva belleza que se encuentra en las obras de arte y la arquitectura del pasado, que han cambiado su apariencia debido a los daños del tiempo o de la destrucción por los desastres en el curso de los siglos. Esto se describe como la belleza de la decadencia, pero ¿no es acaso esa la belleza aportada por el material cuando se libera del artificial maquillaje y revela sus características originales? El hecho de que las ruinas nos reciban con gusto y amabilidad después de todo, y que nos atraigan con sus grietas y superficies que forman escamas, podría no ser realmente un signo de que el material tomara venganza después de haber recobrado su vida original.

El grupo Gutai nace de la terrible experiencia de la Segunda Guerra Mundial. Rechazan el consumismo capitalista, realizando acciones irónicas, con un sentimiento de crispación, con una agresividad latente (ruptura de objetos, acciones con humo). Influenciarán a grupos como Fluxus y artistas como Joseph Beuys (1921-1986) y Wolf Vostell (1932-1998). Sus principales miembros fueron Jirō Yoshihara (1905-1972) fundador, Sadamasa Motonaga (1922-2011),

---

“La restauración supone el destrozo más absoluto que un edificio puede sufrir; un destrozo del que no cabe recoger restos; un destrozo acompañado de una descripción falsa de lo destruido [...] es tan imposible como levantar a un muerto [...]”. (XVIII). “[...] Pueden ustedes hacer un modelo de un edificio, como podría hacerlo de un cadáver [...]” (XIX).

<sup>31</sup> Ming Tiampo y Alexandra Munroe, *Gutai splendid playground* (New York: Guggenheim, 2013), 18-19.

## Imágenes de las ruinas:

---

Shozo Shimamoto (1928), Saburō Murakami (1925-1996), Katsuō Shiraga (1924-2008), Atsuko Tanaka (1932-2005) entre otros que ingresaran en el grupo después de 1957.

El tema de las ruinas también se hizo representar en el Pop Art de una forma anecdótica y simplificada como ejemplificamos aquí en la obra del artista inglés Patrick Caulfield (1936-2005) en *Ruins* (Figura 20) de 1964, quizás una referencia directa del conjunto megalítico de *Stonehenge*<sup>32</sup>.

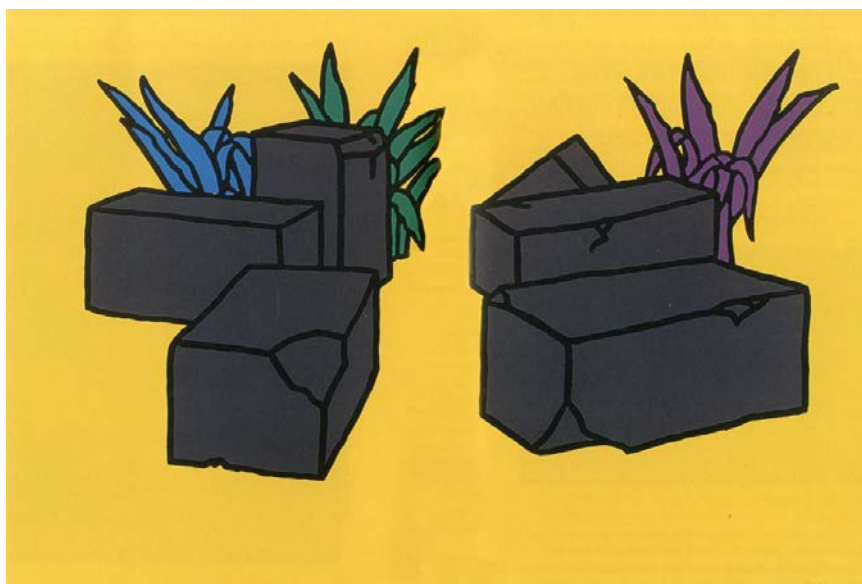


Figura 20. Patrick Caulfield, *Ruins*, 1964. Serigrafía sobre papel, 508 x 762 mm. Colección Tate.

Una de las más apasionantes imágenes de representación y alegorización de las ruinas la podremos encontrar en el Cine y, más específicamente con el director italiano Federico Fellini (1920-1993) en “*Roma*” (Figura 21), película en color de 1972 donde el director nos enseña el sentimiento de ver con los propios ojos el paso del tiempo y más aún, la incapacidad e imposibilidad de detener la destrucción ante una época de desarrollo y modernidad en la cual la ciudad de Roma pasaba por la implantación de su tren metropolitano.

---

<sup>32</sup> Brian Dillon, *Ruin lust. Artists' fascination with ruins, from Turner to the present day* (London: Tate Enterprises, 2014), 12.

T.A.: “Patrick Caulfield ha llamado sus “elementos positivos”: una especie de cartel de propaganda, casi una caricatura, derivado de un motivo, la ruina clásica, en la que ya no era posible creer”.



Figura 21. Federico Fellini, "*Fellini Roma*", 1972. Película en Color, 114 min.  
Guión de Federico Fellini y Bernardino Zapponi. Coproducción italo-francesa, Ultra Film.

En la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial de la UNESCO de 1972 se establece la división de los bienes entre “bienes culturales” y “bienes naturales”. Entre los primeros que integran el “patrimonio cultural”, la Convención de París de la UNESCO establece los siguientes términos: “monumentos”, obras arquitectónicas, de esculturas o pinturas monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia, “conjuntos”, grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia y, “lugares”, obras del hombre y obras conjuntas del hombre y de la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico. De entre todas estas terminologías de bienes listados, las ruinas podrán estar presentadas cuando acercamos el concepto a los bienes protegidos.

A partir de los años de 1970 surgirá una nueva vertiente de la conservación teniendo como principal representante a Marco Dezzi Bardeschi (1934) que propone una doctrina basada en la “conservación integral” muy cercana a los pensamientos ruskinianos de la no intervención, en un intento de estricta conservación de la autenticidad de la materia retrasando o ralentizando así el proceso natural de deterioro y degradación a partir de la aplicación de métodos científicos y no a la restauración como práctica corriente. En estos sentidos las ruinas adquieren un valor incuestionable en lo que se refiere a la preservación y mantenimiento en cuanto patrimonio cultural.





Figura 22. Anselm Kiefer, *La Escalera*, 1982-1983.  
Oleo, emulsión y paja sobre fotografía en lienzo, 330 x 185 cm. Colección  
privada.

La referencia conceptual a las ruinas adquiere nuevos caminos en el contexto artístico del neo expresionismo alemán iniciado en los años ochenta y bien ejemplificado por el artista Anselm Kiefer (1945) en *La Escalera* (Figura 22, en la página anterior), de 1982-1983. El artista hace referencia a la arquitectura neoclásica, la herencia greco-romana y lo que la misma representó para Alemania en el período pre y pos guerra. En estos términos también hace mención a la herencia del romanticismo del siglo XVIII y por qué no mencionarlo también al nacionalismo. Por tanto, el artista utilizó materiales distintos a la pintura tradicional añadiendo al soporte de la imagen fotográfica, materiales ajenos a la pintura como paja, mezclando el óleo y el plomo, materiales expresivos muy cercanos al neo expresionismo.

En los años de ochenta también Paolo Marconi, lanzará las bases de la cultura del mantenimiento con un cuarto vector, como bien menciona González Varas<sup>33</sup> *“Junto a la perduración de la ya secular tradición “científico-filológica”, la continuidad del “restauro critico” e el afianzamiento de la “conservación integral”, como una reflexión actualizada en el contexto italiano de la conservación.*

En el escenario de la conservación y restauración, uno de los documentos más importantes a citar en este momento es el Documento o Carta de Nara donde se trata de la diversidad cultural y del patrimonio, su valor y la autenticidad. Este documento fue elaborado en la Convención del Patrimonio Mundial realizada en Nara, Japón, en el año de 1994 y en cooperación con UNESCO, ICCROM e ICOMOS. A través de este documento, el concepto de ruina toma una dimensión diversa en relación a otras culturas. La Carta de Nara pone importancia en la conservación de la “autenticidad” de cada cultura respetando sus conceptos, criterios y mentalidades traduciendo así los significados y valores que cada cultura establece de su propio legado cultural. De acuerdo con González-Varas<sup>34</sup>, *“existen culturas distintas de la occidental que cifran el respeto hacia la “autenticidad” de su patrimonio cultural en elementos diferentes a la estricta “conservación de la materia”, de la que está constituido el objeto, se conserva solamente las técnicas de construcción”.*

---

<sup>33</sup> Ignacio González-Varas Ibáñez, op. cit., 284.

<sup>34</sup> Ibidem, op. cit., 487.



Figura 23. Piero Manzoni, *Fiato d'artista*, 1960. Globo de goma, sellos de plomo, placa de bronce sobre base de madera, 18 x 18 x 2 cm. Colección privada.



## Capítulo II. La libertad creadora alcanzada por los artistas contemporáneos.

*El arte ha emprendido un vuelo sublime, pero fue con las alas del genio, y es bien sabido que el genio está muy próximo a la rudeza salvaje, y es como una luz en las tinieblas, qué más depone en contra que a favor del gusto general de su época.*

Schiller<sup>35</sup>

Con el Renacimiento se inicia un nuevo proceso histórico de autonomía de las artes occidentales que afectará a la actividad artística: tanto al artista, la obra, como al lenguaje artístico. En este momento se produce una distinción entre artista y artesano, la producción se aleja de la religión, la obra es diferenciada de otros objetos y el lenguaje artístico deja de referirse a objetos exteriores en la búsqueda de una forma pura. A finales del siglo XV ocurre una importante ruptura con los estatutos gremiales: las actividades de escultores, arquitectos y pintores ya no se consideran desde el prisma de los oficios manuales, sino que, acceden al nivel de las artes liberales. Algunos de los que anteriormente eran considerados e identificados como artesanos dejan de serlo y pasan a designarse artistas, es decir, creadores de obras únicas, insustituibles, siendo éste el primer paso hacia la constitución del terreno artístico occidental con la autonomía de la obra de arte y la libertad creadora del artista garantizada ahora por la posibilidad de la libre comercialización de su trabajo. La figura del artista gana una estatura independiente en el escenario de la historia, también surge la biografía del artista como una entidad independiente según Kris, E. Kurz, O.<sup>36</sup>, reforzando así la figura del genio universal situado frente a las figuras anónimas y solitarias.

Los artistas del Renacimiento descubrieron que la originalidad en sus obras no proporcionaba sólidas bases sociales de autonomía y además, esta misma originalidad había traído hacia la superficie las relaciones de poder entre artista y mecenas, conforme menciona Sinnett<sup>37</sup>: “*El artesano se torna artista porque en términos de práctica, no existe arte sin artesanía; la idea de una pintura no es una pintura, puede parecer que la línea divisoria entre la artesanía y el arte*

---

<sup>35</sup> Johann Christoph Friedrich Schiller, *Escritos sobre estética* (Madrid: Tecnos, 1991), 132.

<sup>36</sup> Ernst Kris y Otto Kurz, *La Leyenda del artista* (Madrid: Cátedra, 2007), 24.

<sup>37</sup> Richard Sinnett, *El artesano* (Barcelona: Anagrama, 2009), 86.

*separa la técnica de la expresión*". En la historia occidental, desde la antigüedad clásica, se han ido trazando líneas ideológicas divisorias entre la práctica y la teoría, la técnica y la expresión, el artesano y el artista, el productor y el usuario; la sociedad moderna y contemporánea sufre de esa herencia histórica hasta hoy. En diferentes momentos de la historia occidental, la actividad práctica fue menospreciada, apartada de las ocupaciones supuestamente más elevadas. La habilidad técnica fue desvinculada de la imaginación; la realidad tangible, puesta en duda por la religión y el orgullo por el propio trabajo, tratado como un lujo. El "arte" soporta una responsabilidad muy pesada en esta versión de cambio cultural. Para empezar, representa la concesión de un nuevo y más amplio privilegio a la subjetividad en la sociedad moderna, con el artesano vuelto para su comunidad y el artista vuelto para sí mismo, fundamentando así la representación social de los respectivos sujetos en la sociedad.

Se podría decir que a partir del Renacimiento, y sobre todo con el romanticismo, en el arte occidental interesa más destacar quién ha tenido la idea y quién firma la obra, que quiénes han sido sus artífices materiales, conforme resalta Méndez<sup>38</sup> *"Se podría decir que cuando a una obra se le atribuye socialmente un valor económico y estético esa atribución no depende tanto de la excelencia técnica demostrada en su ejecución, como de quién es el artista que la ha ideado"*. Es evidente que la durabilidad de las obras, de alguna forma, se ha fijado en el horizonte del artista en este momento, pues es la posibilidad de transmisión de sus ideas y, del mismo modo, la publicidad y permanencia de la misma, garantizando también las posibilidades de inversión por parte de los coleccionistas. Consecuentemente, la conservación en este momento aún estaba directamente ligada a la actuación de los propios artistas, "refrescando" obras de sus maestros y antecesores, conforme cita Ruiz de Lacanal<sup>39</sup> *"El artista-restaurador surge a la par que aparece en la historia del coleccionismo la valoración de los objetos de arte de la Antigüedad, es decir durante el Renacimiento"*. Supondría el reconocimiento del valor histórico-artístico en las obras hace nacer los primeros conceptos de restauración.

En un segundo momento, más cercano al siglo XVIII, coincidiendo con la revolución francesa y la primera revolución industrial es establecido un nuevo status de las obras de arte conforme menciona Raymonde Moulin:

*A partir de cette révolution, le produit artistique tend a se définir par opposition, le produit industriel, a la machine est opposée la main de l'homme, au travail parcellaire, le travail indivisé, à la production en série d'objets identiques la singularité de l'objets unique"*<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Lourdes Méndez, *Antropología de la producción artística* (Madrid: Síntesis, 1995), 126.

<sup>39</sup> María Dolores Ruiz de Lacanal, *El conservador-restaurador de bienes culturales* (Madrid: Síntesis, 2004), 30.

<sup>40</sup> Raymonde Moulin, "La genèse de la rareté artistique", *Ethnologie française*, núm.2-3 (mars-septembre 1978): 241-258.

T.A: El producto artístico tiende a definirse por oposición al industrial. A la máquina se le opone el trabajo del hombre, al trabajo parcelado, el global, a la producción en serie de objetos idénticos la singularidad del objeto único.

Cabe señalar también que a finales del referido siglo las colecciones privadas y públicas ya se consolidan y, en estos momentos son organizados los primeros mercados de venta y exposición de obras de arte.

La figura del artista como demiurgo, individuo escogido por el poder sobrenatural aún perdura, y en la medida en que se ha asentado tal concepción, se torna en una de las formas que contribuye a que se sublime el valor de la idea, el concepto que se plasma sobre la materia. Pero al final del siglo XVIII con el advenimiento de las teorías de la Ilustración y, primeramente con Immanuel Kant, el concepto de genio surge como intento de explicar bajo la luz de la filosofía, la cuestión de la capacidad creativa en su respectivo sujeto, el artista. Para Kant<sup>41</sup>, “*Genio es el talento, (dote natural) que da la regla al arte. Ya que el propio talento en cuanto facultad productiva innata del artista pertenece a la naturaleza, también se podría expresar así: Genio es la innata disposición de ánimo (ingenium) por la cual la naturaleza da la regla al arte*”. Ya Hegel, partiendo del concepto de obra de arte determina el otro concepto fundamental y problemático para la estética, el de genio. Para él;

*[...] genio no es aquel individuo dotado de unas capacidades - accesibles a muy pocos - que le permiten realizar producciones culturales fuera de lo común, sino que genio es más bien aquél que configura intuitivamente en forma de obra de arte, y al hacerlo lo eleva a la conciencia de todos, aquello que sería logrado históricamente en el trabajo de todos.*<sup>42</sup>

La particular producción del genio, está contenida en una conciencia obtenida mediante la figura artística de aquello que ya estaba designado y previamente conocido, porque en Hegel debemos valorar el “*trabajo instintivo del espíritu*”, la imaginación como la facultad artística más importante y fuente creadora de la *fantasía*. A partir de esos dos conceptos filosóficos del genio podríamos inferir sobre la aparición de una “*libertad poética*” la cual el artista adquiere ante la notoriedad que le otorga el título de genio y por lo tanto como poseedor del talento.

Con el surgimiento de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX, se concretiza la posibilidad de estabilizar la imagen observada a través de los equipos ópticos conocidos desde el siglo XVI. Ahora la imagen es materializada en un soporte accesible directamente a la vista, en una forma perfeccionada en 1839 por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787–1851) por fijar la imagen a un soporte rígido a través de un proceso físico-químico, constituyéndose así en un nuevo medio de documentación, todavía más expresivo de la representación de las imágenes. La fotografía asumirá su función como un medio utilizado para documentar situaciones que antes estaban a cargo del dibujo, del grabado y de la pintura. Evidentemente que el *retrato* se presenta como la forma más accesible y barata, popularizada por la fotografía, la “hermana mala” de la pintura, según la

---

<sup>41</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (Madrid: Espasa Calpe, 2001), Párrafo 46, 262.

<sup>42</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Annemarie Gethmann-Sieft, Bernadette Collenberg-Plotnikov y Friedrich Carl Hermann Victor Kehler, *Filosofía del arte o estética* (Madrid: Abada, 2006), 33.

definición de algunos artistas a los que les agobiaba hacer la competencia a un aparato que, supuestamente tenía la capacidad de copiar la naturaleza considerando sus características técnicas de reproductibilidad y, que evidentemente suponía la pérdida del control del proceso creativo, de la originalidad y autenticidad de sus obras tal como Baudelaire<sup>43</sup> (1821-1867) desarrolla en su crítica en *El público moderno y la fotografía*, en el salón de 1859, constituyendo el punto clave para la comprensión del momento en el cual los artistas tuvieron que posicionarse ante tal invento. Otros artistas la tomaron como un medio auxiliar a la pintura evocando nítidamente su influencia en sus obras según menciona Aaron Scharf<sup>44</sup> “*Gracias a la simbiosis del arte y la fotografía se creó un nuevo y complejo organismo estilístico [...] explicando en gran medida la alta incidencia de inventiva que se percibe en la pintura a partir de la aparición de la fotografía*”. A partir de las cronofotografías de Eadweard Muybridge (1830-1904), fotógrafo estadounidense, las representaciones pictóricas se cambiaron definitivamente en todo el arte cuyo tema está implícito el movimiento.

La diversidad social surgida entre los artistas en el siglo XIX, produjo dos situaciones citadas por Kris, E. Kurz, O.;

[...] cuyo mundo incluía tanto el festejado favorito de su príncipe y su país, como los bohemios viviendo de acuerdo con su concepto de la genialidad en la periferia social, en Schwabing, Montmartre, o Greenwich Village – un mundo en vías de desaparecer y que pertenece al pasado allí donde se conserva.<sup>45</sup>

En ese punto hace hincapié una vez más Baudelaire en “*El pintor de la vida moderna*” de 1863, uno de los textos fundamentales para comprender la modernidad del siglo XIX. En él confluyen y se entrecruzan diversas problemáticas que conciernen al mundo de la producción intelectual, a sus relaciones con las cosmologías existenciales, a las interferencias que se pueden ensayar entre formas heterogéneas de la representación por una auto comprensión del artista que se convierte en un *pathos* auto intensificado y vacío cuando embellece su capacidad de sufrimiento como algo especial y sublime de un héroe artístico en el mar de la melancolía. La enfermedad se convierte en signo del sensible, un estigma del escogido, recurriendo aún al concepto de genialidad asociado a la locura bajo la teoría del psicoanálisis empezada sobre 1896 por Sigmund Freud (1856-1939) que, nunca ha considerado un artista neurótico, pero que lo colocó en la cercanía inmediata a la neurosis, “*El artista es en principio un introvertido*”, como menciona Neumann<sup>46</sup>. El paralelismo entre el arte psicótico con el de los “primitivos” y los niños nunca ha sido, desde su popularización, poco después de finales del siglo, una analogía libre de valores, teniendo en cuenta las influencias ejercidas en las manifestaciones artísticas tales como el *Art Brut* y el Surrealismo por ejemplo.

---

<sup>43</sup> Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte* (Madrid: Visor, 1996), 229-233.

<sup>44</sup> Aaron Scharf, *Arte y fotografía* (Madrid: Alianza Editorial, 1994), 13.

<sup>45</sup> Ernst Kris y Otto Kurz. op. cit., 25.

<sup>46</sup> Eckhard Neumann, *Mitos de artista* (Madrid: Tecnos, 1992), 180.

## 2.1. La poética de los materiales y sus deterioros en el arte contemporáneo.

A finales del siglo XIX y principios del XX, los artistas vislumbran numerosas posibilidades técnicas cuando admiran fascinados, objetos, esculturas y arquitecturas africanas y oceánicas y se inspiran en el potencial estético de obras y tradiciones estilísticas no occidentales, rompiendo con sus propios referentes culturales para elegir como fuente de inspiración innovadora y rupturista el arte de los “otros”. Y no es casualidad, conforme menciona Inaga<sup>47</sup>, “*The notion of the avant-garde itself is based on a Eurocentric point of view. Not by accident did the avant-garde come into its own during the colonial period*”. Las características formales de las obras del arte “primitivo”, se transmutaron en la más reconocida de las vanguardias artísticas cuando Pablo Picasso (1881-1973), Julio González (1876-1942) y otros, las incorporaron a sus obras. La posibilidad poética de los materiales utilizados en estas obras también es percibida entre los artistas, la fuerza de significación de la materia que, en muchos casos es perecedera por acercarse a la matriz orgánica como en el caso de plumas, huesos, semillas, cabellos, textiles, lana que además de la cerámica, piedra, madera o metal estos materiales siguen teniendo su significado por la comprensión de una forma expresiva ancestral en que la durabilidad de la materia es necesaria. Muchos artistas incorporarán tal significación en sus obras a partir de este momento, continuando la inclusión de tales materiales, perecederos desde su origen, hasta en el arte contemporáneo.

Una vez más nos referimos aquí a Walter Benjamin y, específicamente en su texto *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*<sup>48</sup>. En este texto de 1935–1936 el autor pone en evidencia la posibilidad de la reproducibilidad ya inaugurada por la fotografía a finales del siglo XIX, pero ahora haciendo hincapié en la autenticidad cuando ésta es objeto de la reproductibilidad técnica versus la reproductibilidad manual, la cual está más cercana a la falsificación, tema también muy incómodo a los artistas. Con la reproductibilidad técnica el arte contemporáneo será tanto más eficaz cuanto más se oriente hacia la reproductibilidad y, por lo tanto, cuanto menos ponga en su centro a la obra original.

Un punto importante a destacar está relacionado con el alejamiento y desprecio que muchos artistas seguían teniendo por la academia en estos momentos. Los cuestionamientos con respecto a las normativas técnicas que institucionalmente preconizaban la enseñanza basada en la historiografía constituida por las artes dichas “tradicionales” en lo que toca principalmente a

---

<sup>47</sup> Shigemi Inaga, “The impossible avant-garde in Japan. Does the avant-garde exist in the third world? Japan's example: A borderline case of misunderstanding in aesthetic intercultural exchange”, *Comparative and General Literature*, núm.41 (1993): 69, <http://www.nichibun.ac.jp/~aurora/pdf/1The%20ImpossibleAvant-GardeinJapan.pdf> (Fecha de consulta: 04 de agosto de 2014).

T.A: La noción de la propia vanguardia se basa en un punto de vista eurocéntrico. No es por casualidad que la vanguardia se desarrolla durante el período colonial [Imperialismo].

<sup>48</sup> Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 15-60.

los materiales artísticos y a los métodos de utilizarlos. Uno de ellos será Edward Munch (1863-1944), (Figura 24) artista de origen noruego e integrante del Expresionismo que tomará para sus obras una postura clara, pues las dejará por algún tiempo a la intemperie con la intención explícita de producir el deterioro conforme (Figura 25). A él le interesaba la poética de las manchas, los cambios de color producidos por el tiempo, un tiempo no controlable que aportaba a la obra un aspecto ruinoso además de lo poético.



Figura 24. Edvard Munch. Autorretrato "a la Marat", 1908-1909. Fotografía, 8,1 x 8,5 cm. Colección Museo Munch, Oslo.



Figura 25. Edvard Munch, Autorretrato, 1888. Oleo sobre lienzo. Colección Museo Munch, Oslo.

El surgimiento de materiales orgánicos modificados o semisintéticos también constituirán otra posibilidad creativa y por qué no decir expresiva, sumados a los materiales tradicionales utilizados por los artistas que, en un primer momento utilizaron el nitrato de celulosa para la construcción de sus esculturas, como es el caso de los artistas rusos Antoine Pevsner (1884-1962) y Naum Gabo (1890-1977), (Figura 26) alrededor de 1910. Al principio se entendió que estos materiales semisintéticos muy flexibles eran también supuestamente duraderos, pero en un corto espacio de tiempo presentaron deterioros irreversibles. Solamente tras la segunda guerra mundial hubo un desarrollo y diversidad de los materiales poliméricos sintéticos que, a partir de la mitad del siglo XX fueron introducidos progresivamente en la esfera del arte en la medida que se iban descubriendo nuevos polímeros, bien sea como soportes, vehículos o simplemente como componentes de la obra (Figura 27). Su carácter perecedero y la inestabilidad frente al envejecimiento fueron evidenciados también por el paso del tiempo debido a las transformaciones químicas que se producen sobre las unidades poliméricas de la cadena<sup>49</sup> profundizando en efectos no controlables e

---

<sup>49</sup> Yvonne Shashoua, *Conservation of plastics: Materials, science, degradation and preservation* (Oxford: Routledge, 2012), 153.

irreversibles. La diversidad y calidad de los “plásticos” utilizados por los artistas había aumentado de manera espantosa hacia finales de la década de 1960, a pesar de la creciente evidencia de que se tornaban inestables y requerían una conservación inmediata o el reemplazo.

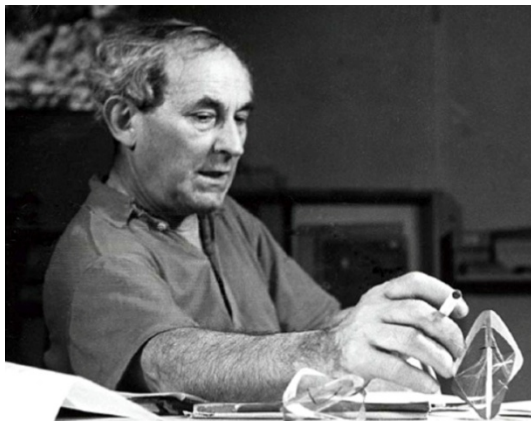


Figura 26. Naum Gabo en su taller.



Figura 27. Torso modelo construido, 1917 (reedición 1981). Papel cartón, 39,5 x 29,0 x 16,0 cm. Colección Tate.

A finales de los años cincuenta, un grupo de artistas estadounidenses realizaron una nueva síntesis de las artes, borrando los límites entre el arte y lo que no lo es. Para lograr su objetivo, se inspiraron en el Dadaísmo, en el teatro de Antonin Artaud (1896-1948), en las obras de Marcel Duchamp (1887-1968); en los mitos y rituales de diferentes culturas recurriendo también a materiales inusuales en Occidente para realizar sus obras plásticas. Robert Rauschenberg (1925-2008), (Figura 28) será uno de ellos con sus famosas “*combines paintings*” como “*Monogram*” de 1959 (Figura 29), constituida por un conjunto improbable de materiales: una cabra angora de pelusa, un neumático, una barrera policial, salto de un zapato, una bola de tenis, y pintura. Este pionerismo alteró el curso del arte moderno y contemporáneo, conforme resalta Sandler<sup>50</sup> “*De même que les créateurs de l’Earth Art et du Process Art se servaient de matériaux non traditionnels, facilement déformables et généralement peu durables en respectant leurs qualités intrinsèque (...)*”

En los años sesenta algunas formas de expresión siguen inspirándose en prácticas y acciones vigentes en culturas no occidentales y evidentemente los materiales empleados además de sus significados también siguen siendo, casi en toda su totalidad orgánicos, con la gran posibilidad de perecimiento a medio o largo plazo, evidenciado su deterioro intrínseco, conforme cita Méndez<sup>51</sup> “*la mirada de Joseph Beuys [1921-1986] y otros artistas de los años sesenta hacia*

<sup>50</sup> Irving Sandler, *Le triomphe de l’ Art Americain Les Années Soixante* (Paris: Carré, 1990), 354.

T.A: Como los creadores del *Earth Art* y del *Process Art* estaban usando materiales no tradicionales, fácilmente deformables y generalmente poco durables con respecto a sus calidades intrínsecas (...).

<sup>51</sup> Lourdes Méndez, op. cit., 169.

las prácticas rituales de ciertas culturas, les permitió, una vez más, revolucionar el campo artístico occidental”, caracterizando así las primeras vanguardias que van a influenciar en gran parte el arte contemporáneo.



Figura 28. Robert Rauschenberg, 1990.



Figura 29. *Monogram*, 1959. Cabra angora de pelusa, neumático, barrera policial, salto de zapato, pelota de tenis y pintura. Colección Moderna Museet, Stockholm.

Las figuras de los ingenieros electrónicos Johan Willhelm Klüver (1927-2004) y Frederick Donald Waldhauer (1927-1993) serán de gran importancia en los años sesenta por sus colaboraciones y desarrollos de proyectos en conjunto con los artistas que presentaban en sus obras la incorporación de los aparatos electrónicos. Estos ingenieros fundarán, en conjunto con los artistas Robert Rauschenberg y Robert Whitman (1935), (Figura 30) y (Figura 31) el *Experiment in Art and Technology – EAT*<sup>52</sup>, una organización sin fines lucrativos para artistas e ingenieros estadounidenses.



Figura 30. Robert Whitman en una conferencia en 2010.



Figura 31. Robert Whitman, *American Moon*, 1960. Colección Pace Galeria.

Será también en los años sesenta cuando el artista adoptará una postura ante su producción, postura jamás asumida en épocas anteriores en lo que se refiere a una actuación pre y pos-creación influenciando positivamente el mercado de sus obras. El artista se convierte en gestor e inversor de su propia creación y producción, como ejemplo de ese perfil citamos a Andy Warhol (1928-1987), (Figura 32) que además del Pop Art y sus vertientes, lleva el concepto del objeto

---

<sup>52</sup> Hans Ulrich Obrist, *Entrevistas* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2009), 59.



de consumo “arte” más allá, transformado sus obras también ante la necesidad de consumo creada conforme (Figura 33).

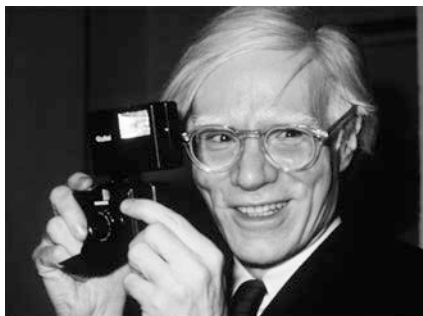


Figura 32. Andy Warhol, 1983.



Figura 33. Andy Warhol, *Campbell's Soup*, 1962. Tejido 50,8 x 40,6 cm. Colección MoMA, New York.

También a principios de los setenta surgen propuestas artísticas de destrucción o auto aniquilación ejemplificadas en las obras de Alberto Burri (1915-1995), (Figura 34) y (Figura 35), y Jean Tinguely (1925-1991), las cuales contienen la misma filosofía de mutilación, creando una reflexión artística con base en un discurso expresivo de contestación ante los fragmentos de creatividad como el elemento de ruina.

En estos momentos los artistas hacían cuestión absoluta al entender el arte como una actividad intelectual que no necesitaba el mercado haciendo incluso oposición radical al mismo. Una posición diversa de la que se presentaba con los artistas norteamericanos cuando son comparados con los artistas europeos en general. Fue por este fin que adoptaron estrategias de producción y de circulación que no implicaban precio, y mucho menos la exposición en el circuito de galerías comerciales.

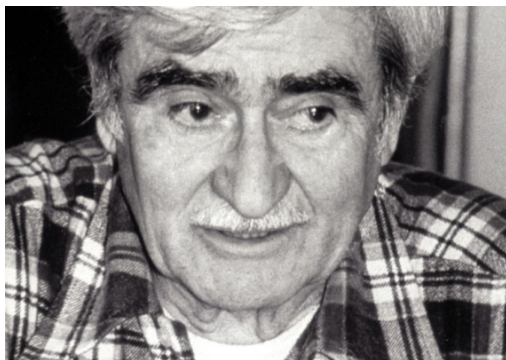


Figura 34. Alberto Burri, 1981.



Figura 35. Alberto Burri, *Cretto*, 1973. Colección privada.

En Tinguely (Figura 36) observamos una seducción por la máquina y las posibilidades infinitas del movimiento, también con la posibilidad de destrucción

por una acción continuada que promociona la vida, su agotamiento y muerte, conforme (Figura 37, abajo).

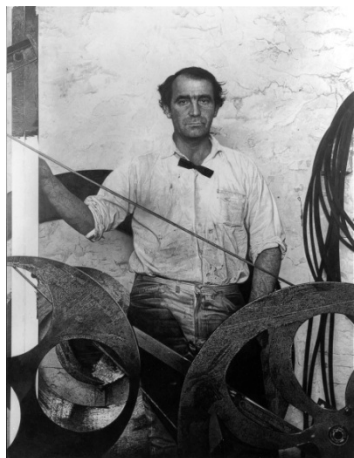


Figura 36. Jean Tinguely en su taller.

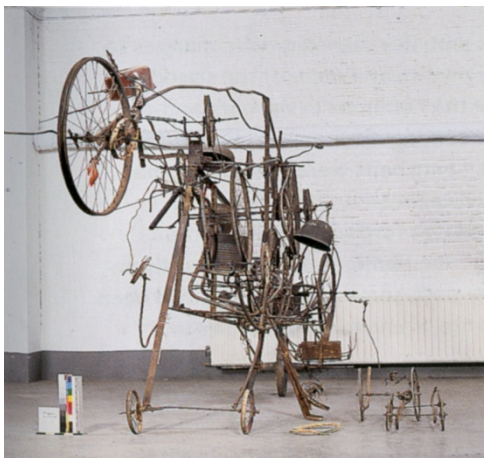


Figura 37. Jean Tinguely, *Gismo*, 1974. Colección del Stedelijk Museum, Amsterdam.

A finales de los noventa e inicios del siglo XXI, el mundo se convierte en una aldea global y sigue proporcionando a los artistas occidentales, sobre todo a aquellos que pueden practicar el turismo “cultural”, la posibilidad de apropiarse del arte de los “otros” para intentar seguir innovando en el nuestro. De acuerdo con Méndez<sup>53</sup>, “*Las relaciones jerárquicas con los “otros” no se agotaron con las primeras vanguardias artísticas*” conforme se ha mencionado anteriormente. Ese contexto globalizado, a finales de los años ‘80 se adaptarán profundamente a las nuevas tecnologías advenidas del ambiente virtual. Nuevas posibilidades de creación serán incorporadas a las obras de arte y nuevas formas de expresión serán exploradas por artistas tales como Nam June Paik (1932-2006), (Figura 38), donde los equipos eléctricos-electrónicos y computacionales constituirán la base material de sus obras configurando así las nuevas tecnologías y sus limitaciones frente a la obsolescencia tecnológica<sup>54</sup> de los mismos equipos utilizados por los artistas que se dedicarán al video arte y sus variaciones (Figura 39). Los esfuerzos iniciales eran direccionados más a la cualidad de grabación y sus respuestas y no a la preservación de las informaciones y los soportes. Ahora la posibilidad de ruina es advenida por la incapacidad generada por la imposibilidad de reproducción de las imágenes ante una tecnología que cambia a una velocidad acelerada.

---

<sup>53</sup> Lourdes Méndez, op. cit., 57.

<sup>54</sup> Cécile Dazord, “Contemporary art and technological obsolescence” en *Preservation of digital art: Theory and praxis. The project digital art conservation*, ed. Bernhard Serexhe, 197-204 (Karlsruhe: Ambra, 2014).



Figura 38. Nan June Paik, 1976.



Figura 39. Nan June Paik, *Mirage Stage*, 1986. Instalación, Tres vídeos (Betacam SP y DVD; color, sin sonido, proyección continua) reproducidos en 33 monitores de TV y 40 carcassas de TV de madera, 431,8 x 609,6 x 243,8 cm. Colección MNCARS, Madrid.

La utilización de materiales orgánicos nítidamente perecederos sigue siendo explorada por los artistas. La carga poética que dichos materiales aportan a las obras de arte es un hecho innegable. El problema surge en la gran mayoría de casos con el paso del tiempo acercándose primordialmente al concepto de lo efímero pero, más allá, el estado de ruina es algo inevitable, poniendo así en evidencia la fragilidad e imposibilidad de la preservación de la idea convirtiéndose así en un vacío en sí misma.

En estos términos el concepto de ruina conlleva un doble significado para muchos artistas ante la cuestión inalterable del deterioro a que todos los materiales están sujetos. La significación del paso del tiempo es estudiada por Mijaíl Bajtín (1895-1975), cuando hace referencia al *pequeño tiempo* del cual tenemos una percepción momentánea y, al *gran tiempo* al que esta percepción escapa. Bajtín no saca a la obra del continuum del tiempo, simplemente amplía la noción del mismo desde el impulso ético y por qué no decirlo estético, de una auténtica articulación, por un lado, de la apertura y reconocimiento de esa alteridad que es la obra de arte y, por otro, de la radical historicidad de nuestro acceso a ella conforme resalta Martínez Justicia<sup>55</sup> “*del doble proceso de producción-recepción en qué consiste la creación artística*”.

Ante estos dos conceptos de tiempo, cabe señalar que los artistas asumen la posibilidad de la ruina y a la vez de lo efímero, pues ambos conceptos nos conducen a caminos diferentes, pero no contrarios. Como bien menciona Llamas<sup>56</sup>, “*El arte efímero debe llevar implícita la intención de desaparición desde el momento de su creación*”, ya que el deterioro estará presente en ambos

<sup>55</sup> María José Martínez Justicia “et al”, op. cit., 37.

<sup>56</sup> Rosario Llamas, *Arte contemporáneo y restauración: O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico* (Madrid: Tecnos, 2014), 37.

## La libertad creadora:

---

casos, de modo que cuando no es asumido por el artista, la obra original puede acercarse a la ruina. El mismo deterioro que al principio es estético se volverá finalmente en algo no deseado y por lo tanto tenderá a sobresalir su aspecto negativo.

## 2.2. El artista y la intencionalidad ante su producción.

La intencionalidad artística es, de entre todos los puntos relativos al arte en general, aquél que más suscita dudas y divergencias. Es evidente tal complejidad cuando buscamos una regla general para aplicar el concepto como inicialmente lo entendemos.

La intención artística es algo no tan explícito como generalmente lo concebimos, pues debido a que los objetos artísticos contemporáneos se han independizado de la materia, ya no podemos analizarla desde los conceptos tradicionales auxiliados por una cronología utilizada para un estudio basado en los movimientos artísticos, a decir, los “ismos” que a partir del impresionismo ya no serán más utilizados como definidores de categorías ideológicas. Según Burnham<sup>57</sup> “*Impressionism was a watershed because from it the ‘isms’ were constituted as a plurality of styles colluding with each other*”. Más tarde, a partir de la década de 1960 observamos más allá de la materia, las tendencias auto-referenciales que, según Schinzel<sup>58</sup> constituyen “*mitologías individuales*”, una visión subjetiva y mítico-simbólica del mundo que pasa a convivir y contraponer entre sí a características esenciales como la objetividad, la regularidad, la lógica o intelecto puro, tan predominantes en todas las vertientes del arte conceptual.

Evidentemente la obra de arte contemporánea se ha transformado en el soporte visual de los fenómenos materiales cuya comprensión se acerca directamente a la apariencia y las propiedades materiales. Estos fenómenos son reflejados por las tendencias culturales, sociales, políticas y filosóficas actuales.

El arte se ha convertido en la manera en que contemplamos la “realidad” en un momento determinado y la restauración en una posibilidad de actualización de hecho por parte del artista o por el restaurador.

La determinación y la identificación de la opción y la intención estética de un artista es una tarea difícil pero importante para los conservadores y restauradores encargados de la interpretación y conservación del arte contemporáneo. Las intenciones del artista deben ser analizadas con el mejor de los conocimientos por los profesionales de la conservación. Muchos artistas contemporáneos han desarrollado una visión personal hacia el cambio y el envejecimiento en sus obras, prefiriendo la estabilidad a largo plazo. Lo que constituye un cambio “aceptable” puede proponer una situación muy diversa de la pretendida. En algunos casos, las manchas de cinta, residuos de adhesivo, desvanecimientos de imagen, halos de grasa y otras pruebas físicas de la técnica del trabajo son aceptables para los artistas, mientras que los cambios estructurales y los problemas que afectan directamente a la visualidad pueden ser considerados

---

<sup>57</sup> Jack Burnham, *The structure of art* (New York: George Braziller, 1971), 48.

T.A: “El impresionismo fue una línea divisoria, pues a partir de él los ‘ismos’ se constituyeron como una pluralidad de estilos conniventes entre sí”.

<sup>58</sup> Hiltrud Schinzel, “La intención artística y las posibilidades de la restauración”, en *Restauracion de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*, ed. Heinz Althöfer, 45 (Madrid: Akal, 2003).

problemáticos donde Deborah Norris<sup>59</sup> añade que “*While some artists may consider change to be a part of their work, others have simply learned to accept the eventual change and deterioration that occurs. Not all contemporary art will survive, nor is it intended to*”. En estos términos hacemos aquí la referencia a lo “imprevisto”, efecto no controlado y también no esperado al que muchos artistas someten a sus obras durante el proceso creativo como una forma de salvamiento “no intencional” que, en un determinado momento, busca un valor estético como forma de auto convencimiento, añadido al hacer artístico como parte del proceso de creación. Sobre la cuestión de la imprevisibilidad, aun hacemos referencia a los argumentos resaltados por Muñoz Viñas<sup>60</sup> referentes a los cambios intrínsecos a la obra relacionados con la técnica ejecutiva, a los cambios del ambiente expositivo a que la obra ha estado y a los cambios de las técnicas conservativas que ha sufrido, puesto que en todos estos argumentos el artista se mantuvo desinformado y alejado de la obra.

Analizando el problema a través de una mirada semántica, las *propuestas artísticas* pueden ser más aclaradoras si las consideramos declaraciones, pero también confesiones que pueden ser publicitadas. Las *intenciones artísticas* aún nos sorprenden por situarse en la esfera de lo subjetivo, de lo interpretado y posible, pero aún cercano a lo no manifiesto y por tanto no comprobado.

Según Schinzel<sup>61</sup>, en el simposio sobre el Arte de Instalación ocurrido en 2006 en Maastricht, se ha dado gran importancia a la llamada *intención del artista*, una fórmula que a menudo se convirtió en la *intención de la obra*. Otra expresión que ella ha destacado fue la llamada *experiencia ideal*, término propuesto por Marga van Mechelen (1953) del departamento de arte moderno y contemporáneo de la Universidad de Ámsterdam que, a su entender serían las resultantes combinatorias de la experiencia de fruición, útil como una guía en la acción conservadora y que sin embargo, para el arte interactivo también debería tener en cuenta la experiencia del artista. En el caso de las instalaciones, el fin es llegar a ser la obra del artista que se basa, en última instancia, en la interacción con el público, por lo que no es posible llegar a una definición estable. Sin embargo, si el objetivo es distinguir entre la composición y la percepción, un elemento parcial se hace necesario, ya que la intención artística primaria será en el mejor de los casos sólo una de las caras de la moneda, la contraparte será una copia y nada más. Lo mismo ocurre con el desarrollo del sistema dual en el

---

<sup>59</sup> Debra Hess Norris. “The survival of contemporary art: The role of the conservation professional in this delicate ecosystem”, en *Mortality Immortality? The legacy of 20 th century art*, ed. Miguel Angel Corzo, 131-134. (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998).

T.A: “Mientras que algún artista puede considerar el cambio de ser parte de su trabajo, otros simplemente han aprendido a aceptar el eventual cambio y el deterioro que se produce. No todo el arte contemporáneo va a sobrevivir, no se tenía esta intención”.

<sup>60</sup> Salvador Muñoz Viñas. “Qualche ragione per ignorare l'intenzione dell'artista”, en *Tra memoria e oblio: Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, ed. Paolo Martore, 83-97 (Roma: Castelvechi, 2014).

<sup>61</sup> Hiltrud Schinzel. “Arte contemporanea, restauro e sistema neoliberale. Le particolarità dell'arte contemporanea e i relativi problemi di restauro a raffronto col modello economico e la sua gestione”, en *Tra memoria e oblio: Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, ed. Paolo Martore, 178-191 (Roma: Castelvechi, 2014).

tiempo y la no variación de una experiencia hipotética ideal. Entre los dos no puede haber nada más que una relación dialéctica. Pero, por supuesto, en la restauración como en otras ciencias, nos atenemos a principios probados y aparentemente estables, porque cada cambio implica un cambio sustancial en el método que eleva significativamente el riesgo de errores más graves.

La intencionalidad artística siempre constituyó un tema muy complejo, pues de ante mano está relacionada directamente con los conceptos de genio y artisticidad, donde la estética y la historia del arte se hacen presentes como instrumentalización para identificarla, además de la psicología del arte, necesaria también para explicarla como una posibilidad de exponer y valorar la figura del artista como único sujeto en su obra. El historiador, escritor y filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952) describió bien este nuevo modo de ver las cosas con la observación de que lo importante es la personalidad estética y no la personalidad empírica del artista, el creador de obras de arte y no el hombre que vive su existencia cotidiana. A partir de este punto llega a proponer una “historia del arte sin los artistas”, aunque este concepto parece cortar, más que intentar desatar el nudo gordiano que une al artista y su obra.

También en estos términos citamos aquí el capital texto del filósofo y semiólogo francés Roland Barthes (1915-1980), *La muerte del autor* publicado en 1968 donde pone en evidencia las variadas posibilidades interpretativas en un texto literario y la búsqueda de una “intención” del autor que no es explícita y, en muchas ocasiones no identificable por el lector. Menciona también la “intención” en las manifestaciones artísticas afirmando que el Surrealismo contribuyó a la desacralización de la imagen del autor con la propuesta de la escritura automática, dejando claro que la intención era no tener “intención”. En el mismo texto el autor hace referencia a Van Gogh a partir de la reunión entre el artista y su obra gracias a su diario íntimo, y su supuesta locura ha determinado una posible “intención” que influye, por ejemplo, en los colores que el artista utilizaba. Es decir, “(...) *la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus ‘confidencias’*”.<sup>62</sup>

Barthes finaliza el texto concluyendo que cuanto más se aleja la obra del autor más inútil se vuelve la pretensión de “descifrarla” porque “*la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino (...) [y que] (...) el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor*”<sup>63</sup>. Parafraseando al autor, podríamos preguntarnos: ¿La unidad de la obra está en su creación, o más bien en su exhibición y el surgimiento del receptor (público) se paga con el alejamiento del artista?

Por público se entiende que los receptores del arte contemporáneo son “espectadores competentes” según menciona el historiador y crítico de arte

---

<sup>62</sup> Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1987), 66.

<sup>63</sup> Ibidem, op. cit., 71.

alemán Erwin Panofsky (1892-1968) <sup>64</sup>“(…) *la experiencia recreativa de una obra de arte no depende únicamente de la sensibilidad nativa y del adiestramiento visual del espectador, sino también de su propio bagaje cultural. No hay ningún espectador que sea del todo “ingenuo”*. En estos términos se hacen necesarias; la comprensión de una evolución en la cual la historia del arte es instrumento imprescindible para una apreciación gratificante, así como para su preservación la necesidad de comprensión de la historia técnica del arte se revierte en un instrumento para su conocimiento material.

Al final detectamos aquí dos corrientes denominadas intencionalista y antiintencionalista que se contraponen en la cuestión primera de la determinación de una “intención artística” a las cuales la filósofa e historiadora de arte, Francisca Pérez Carreño intenta mostrar que:

*[...] no es coherente adoptar una definición intencionalista del arte y al mismo tiempo anti-intencionalista del valor y la interpretación artística, es decir, que no se puede mantener que la intención de hacer arte explica la artisticidad de un objeto, y al mismo tiempo negar que comprender una obra de arte signifique identificar las intenciones de su autor*<sup>65</sup>.

A partir de un estudio comparativo entre estas dos corrientes, la catedrática parte de las conceptualizaciones anti-intencionalista propuestas por el filósofo estadounidense George Dickie (1926) y expuestas en sus escritos a partir de “*Introduction to Aesthetic: An analytical approach*”, donde señala en su formulación de la Teoría Institucional, las condiciones necesarias, pero no las condiciones suficientes para la producción de una obra de arte, manteniendo la independencia de estas cuestiones y distinguiendo entre descripción y valoración o entre clasificación y apreciación artística.

En el mismo estudio, Carreño hace una comparación con los escritos del filósofo y crítico de arte, también estadounidense, Arthur C. Danto (1924-2013) donde propone una teorización del tema en la medida que analiza la “intención artística” manteniendo una dualidad entre el esencialismo en su sentido tradicional, cuando afirma que las obras de arte tratan sobre algo, poseen *aboutness* y por otro lado, mantiene su historicidad cuando afirma que las obras de arte lo son porque pertenecen al mundo del arte, lo son dentro y gracias a “*una atmósfera de teoría artística*”, declarando también que las obras de arte son “*significados encarnados*”<sup>66</sup>.

Ante la explicación de estas dos corrientes y la comparación entre ellas, nos parece que la determinación de la intencionalidad artística sigue suscitando aún muchas dudas, pero tenemos claro que, con el arte contemporáneo las complejidades se tornan más evidentes en la medida en que sus creadores permanecen presentes en la escena de la creación y siguen teniendo “voz” ante

---

<sup>64</sup> Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza Editorial, 1991), 31.

<sup>65</sup> Francisca Pérez Carreño, “‘Institución-arte’ e intencionalidad artística”, *Enrahonar*, núm.32-33 (2001): 151-157.

<sup>66</sup> Arthur C. Danto, *Qué es el arte* (Barcelona: Paidós, 2013), 51.



sus obras, hecho garantizado por mecanismos jurídicos y quizás mercadológicos que rigen el mundo del arte.

El concepto de genio y la intencionalidad artística se han ampliado gracias a la libertad creadora alcanzada por los artistas contemporáneos garantizando así posibilidades sin precedentes. El universo material, sumado a las nuevas tecnologías existentes, ha conferido a esta libertad una fuerza aún más potente impulsada por el universo de las ideas, pero, por tener tal libertad, llegaron hasta el punto donde estos dos universos no convergen más, pues el mundo de las ideas queda mucho más amplio, ávido y supuestamente más exigente, ya que las abstracciones son aun más libertarias, generando así un desfase entre la idea y la materia, conllevando a la imposibilidad de su permanencia.

Al final es el conservador-restaurador quien será llamado a tomar decisiones adecuadas para las obras, pues es él quien tiene los conocimientos necesarios para gestionar mejor las complejidades advenidas de su permanencia material más que sus propios creadores. Esto se pone de relieve al analizar la información técnica, física e histórica en el momento del tratamiento y, sobre todo, el sistema de valores artístico, social y cultural de que esos objetos ahora autónomos, son parte, al conocer del contexto actualizado del mundo de las artes.

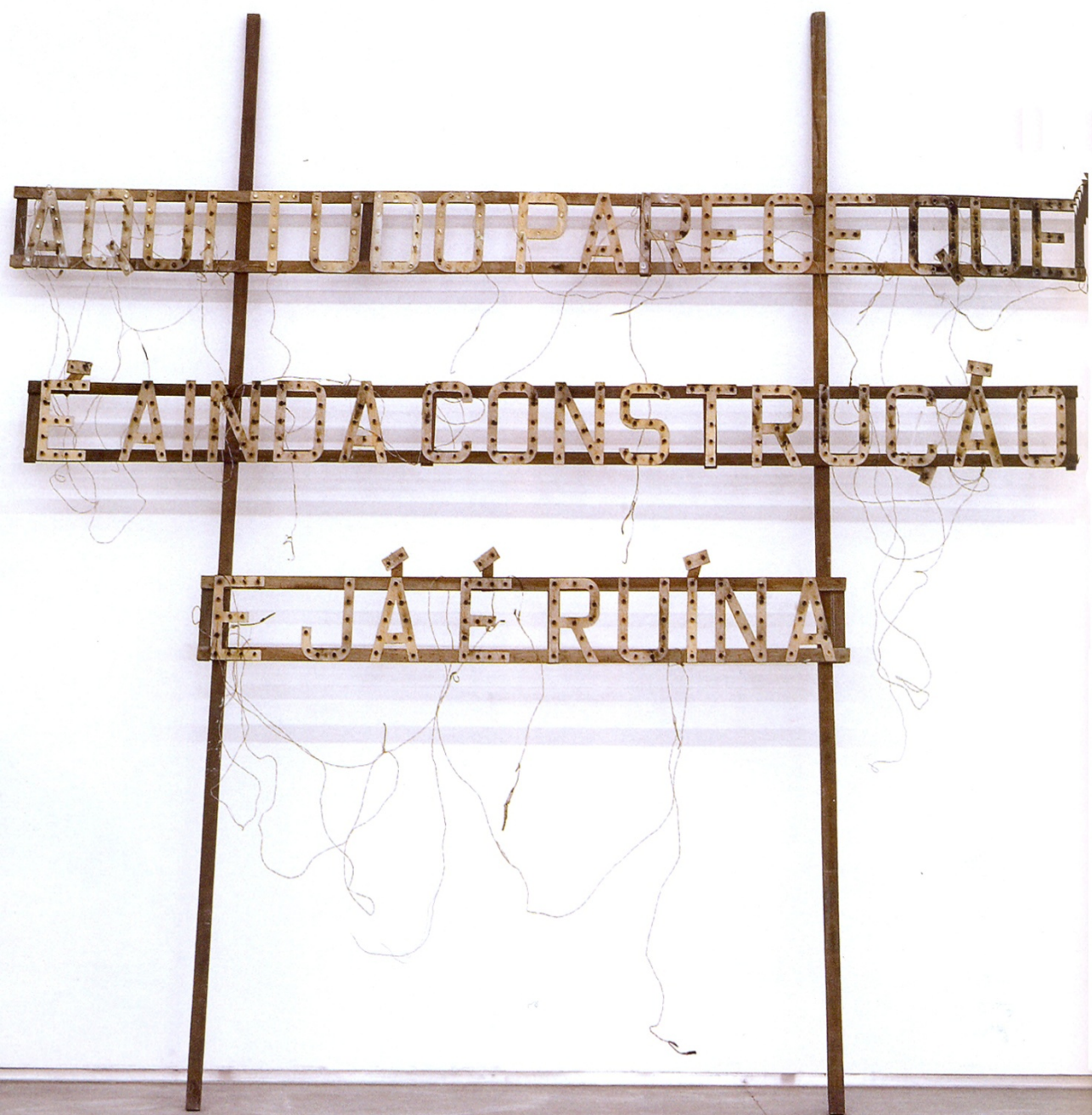


Figura 40. Cerith Wyn Evans, *Aquí parece que todavía está construyendo y que ya es una ruina*, 2004. Escultura, estructura de madera y fuegos de artificio, 250 x 450 x 5 cm. Colección Inhotim.

### **Capítulo III. La ruina de los objetos artísticos y el dilema de la conservación del arte contemporáneo.**

*Cuando la estética afirma que se puede entrever la totalidad y validez de una obra, aunque sea fragmentaria o deteriorada por el tiempo, es porque, del código que se perfila al nivel de las partes aún perceptibles, puede deducirse el código de las partes que faltan y se adivinan. En definitiva, el arte de la restauración se basa en esta posibilidad de deducir de las partes que deben ser reconstituidas, de las que aún existen. Cosa que, en teoría, debería ser imposible, puesto que se trata de reconstruir partes que el artista había inventado, al margen de todos los sistemas de normas y de previsiones válidas en su tiempo; pero el restaurador – como el crítico, y como el ejecutante respecto a la partitura musical –, precisamente es quien redescubre las leyes que rigen la obra, su idiolecto, el diagrama estructural que compone sus partes.*

Umberto Eco<sup>67</sup>.

La permanencia de los objetos artísticos está determinada por sus deterioros, las degradaciones de las obras de arte conllevan un deterioro progresivo de sus características físicas y estéticas las cuales modifican las estructuras que las componen: es el proceso inexorable del paso del tiempo. Las transformaciones de los materiales constitutivos de las obras modifican el equilibrio creado por sus autores. El deterioro es un cambio físico-químico que a su vez conlleva un cambio estético no deseado y que, generalmente empieza de una forma imperceptible después que la obra es finalizada por el artista. No obstante, los objetos efímeros desde la perspectiva conceptual o material, tienen una duración limitada conscientemente requerida por el artista. Su deterioro es un hecho voluntario, deseado y en algunos casos también estético.

---

<sup>67</sup> Umberto Eco, *La estructura ausente: Introducción a la semiótica* (Barcelona: Lumen 1986), 167.

### 3.1. El arte contemporáneo: el concepto de ruina y la paradoja de su conservación y preservación.

Las obras de arte contemporáneas, así como todas las demás obras tienen sus causas de deterioro determinadas por el medio que las rodean y definidas por causas naturales y circunstanciales. Las primeras están ligadas al envejecimiento de la materia y determinadas por la humedad, la temperatura, la luz, los agentes biológicos y los factores contaminantes. La segunda está relacionada con los inadecuados sistemas de conservación, degradaciones accidentales como golpes, desgarros, abrasiones, daños por actos vandálicos, inadecuados transportes e incluso daños por antiguas intervenciones como limpiezas excesivas, empleo de materiales inadecuados de conservación hasta tratamientos innecesarios. Los factores de degradación presentes en el arte contemporáneo aún son más amplios, pues las causas principales de deterioro son potenciadas por las subversiones técnicas que utilizan los artistas, bien sea como producción artística o medio de expresión. Los materiales empleados por ellos han predeterminado también su propio deterioro, desde los pigmentos y soportes seleccionados que son valorados prioritariamente por la apariencia y capacidad de poetización acercándose al perecimiento prematuro.

A partir de la libertad creadora y de la intencionalidad artística exponemos aquí casos reales que ilustran la posibilidad de acercamiento al concepto de ruina al que las obras del arte contemporáneo están sujetas, por la imposibilidad misma de conservación o incluso preservación ante el envejecimiento. Así pues analizaremos a continuación diversos casos, de especial interés, que nos ayudarán a reflexionar sobre el concepto de ruina en obras reales, a partir de su estado de conservación o tratamientos de conservación ya ejecutados.

### 3.1.1. Lucio Fontana (1899-1968)

**Obra:** *Concetto spaziale, Attese*, 1958. Vinilica sobre lienzo, 74,2 x 61 cm. Colección Centro George Pampidou.

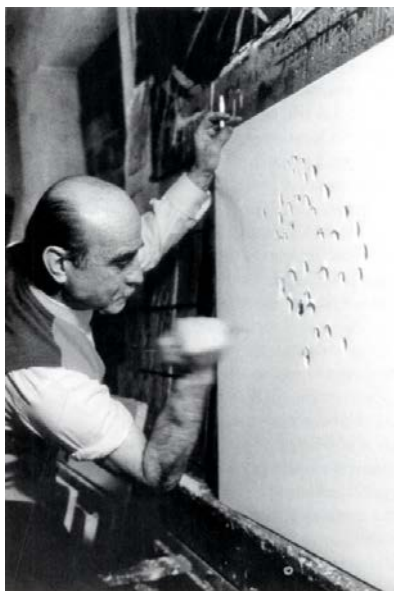


Figura 41. Lucio Fontana en su taller en el momento de la acción sobre el soporte.



Figura 42. *Concetto spaziale, Attese*, 1958. Vinilica sobre lienzo, 74,2 x 61 cm. Colección Centro Cultural Georges Pampidou.

A partir de 1958 Lucio Fontana (Figura 41) inició la denominada serie de los cortes en la cual ejecutaba agujeros o tajos sobre el soporte de lienzo dibujando signos que él mismo denominó un arte para la “Era Espacial”. La propuesta del artista era romper con el plano bidimensional del espacio pictórico produciendo una tridimensionalidad por una acción sobre este mismo plano pictórico monocromático conforme (Figura 42).

El artista descubrió que había varios obstáculos prácticos para la realización de esta visión del arte espacial. Por lo tanto, adoptó otro enfoque y comenzó a pintar por primera vez en su carrera, hecho del que se había alejado dado su desprecio por las formas artísticas tradicionales. Sin embargo, inicialmente, estas nuevas obras de la década de 1950 no eran pinturas convencionales. Además de varias técnicas inusuales, incluyendo los pinchazos en el lienzo, también utilizó luces instaladas por detrás de las obras que se proyectaban hacia la habitación más allá del trabajo. Fontana siguió la idea de transmisión de luz presentada en su idea original del arte espacial cuando dejó de utilizar los dispositivos especiales de iluminación para sus lienzos perforados y cortados de la década de 1950 y 1960. Más tarde, estas obras satisficieron una definición de arte espacial por presentar una forma hecha de espacio dentro de la pintura. Con todo, la relación principal de estos trabajos posteriores al arte espacial y la era de los

viajes espaciales era su capacidad para hacer referencia a una forma de arte todavía por llegar. Como explicó el artista en 1962, "*il foro è l'inizio di una scultura nello spazio*"<sup>68</sup>. Fue por esta razón que el artista tituló sus pinturas como *conceptos espaciales*. En el momento de la creación los resultados fueron apreciables y resultaron de acuerdo con lo propuesto pero, con el paso del tiempo aparecieron problemas muy específicos sobre estas obras.

El desplazamiento de los hilos rotos de la trama y urdimbre del soporte de tela produjo una pérdida de fuerzas en el tensado y consecuentemente deformaciones en el plano pictórico inicialmente localizado junto a los agujeros y los cortes. La acumulación del polvo concentrado en estos sitios aceleró aún más el proceso de acidificación del soporte ya fragilizado por la pérdida del tensado. El aspecto monocromático de estas obras también constituye un problema para la conservación debido a las abrasiones, los desgarros y huellas dactilares producida por la manipulación, haciendo necesario limpiezas periódicas arriesgadas cuando consideramos una superficie tan susceptible. Y por fin, el cambio de color advenido por la exposición lumínica y la acción de contaminantes atmosféricos<sup>69</sup> depositados sobre la superficie pictórica definieron el estado de conservación de las obras y la necesidad urgente de poner en marcha las intervenciones.

Los tratamientos propuestos y ejecutados por los conservadores-restauradores de diversas instituciones, las cuales poseen en sus colecciones pinturas de esta serie, buscan en concreto, prioritariamente, promocionar la estabilidad de las fuerzas del tensado eliminando las deformaciones del plano pictórico localizadas en los bordes de los cortes, así como protegerlas del acumulo de polvo y deterioros por abrasiones. Podemos ejemplificar tales tratamientos por publicaciones en libros<sup>70</sup>, artículos de encuentros del ICOM-CC<sup>71</sup> y seminarios internacionales.

Tales intervenciones se acercan a los métodos utilizados en pinturas tradicionales, con la aportación de parches por el reverso cuando éstas presentan rasgados en el soporte y teniendo los mismos propósitos por igualar las fuerzas del tensado (Figura 43). Los tejidos generalmente empleados en algunos casos son de color negro variando desde el algodón fino hasta la crepelina, también de color negro, pero transparente (Figura 44). Además de este tratamiento, en algunos casos las pinturas son protegidas por montajes compuestos por cajas de vidrio o acrílico, manteniendo la obra en un sistema cerrado o semi abierto, con

---

<sup>68</sup> Marco Pancera, "Sfregia I quadri alla ricerca del dolore degli astronauti", *La notte*, 19 diciembre 1962. <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/no-form-can-be-spatial-the-origins-of-lucio-fontanas-spatial-concept-2/> (Fecha de consulta: 7 de dezembro de 2014).

T.A: el agujero es el comienzo de una escultura en el espacio.

<sup>69</sup> Francesca Caterina Izzo, Barbara Ferriani, Klaas Jan Van den Berg, Henk Van Keulen y Elisabetta Zendri, "20th century artists' oil paints: The case of the Olii by Lucio Fontana", *Journal of Cultural Heritage*, núm.15 (2014): 557-563.

<sup>70</sup> Antonio Rava, "La conservazione delle opere d'arte contemporanea eseguite con materiali non tradizionali: il caso del monocromo" en *Conservare l'arte contemporanea*, 83 (Firenze: Nardini, 1992).

<sup>71</sup> Pinin Brambilla-Barcilon y Stella Matalon. "Techniques employées par le peintre Lucio Fontana et problèmes de conservation concernant son oeuvre", en *Actas del ICOM CC*, (Zabreb, 1978), 7.

el propósito primero de detener la deposición de materiales contaminantes sobre la superficie pictórica evitando así las limpiezas periódicas, como también de promocionar una protección ante las abrasiones o daños por la manipulación y transporte pero, en casos excepcionales tal protección puede conllevar otros problemas, uno de ellos es el desarrollo de hongos<sup>72</sup> si consideramos una climatización no controlada.

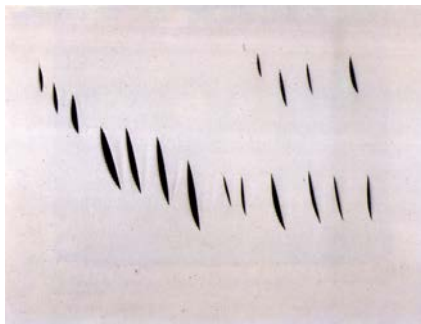


Figura 43. Concetto spaziale, vista frontal y general después de la restauración.



Figura 44. Concetto spaziale, vista del reverso después de la restauración.

En el caso específico de esta serie de pinturas producidas por Lucio Fontana y, detenidamente configurada por los “conceptos espaciales”, el mensaje del artista es claro en lo que se refiere a transgresión, rompiendo el plano pictórico que, para sobrevivir debe entrever el otro plano, “el real”, aquel determinado por la pared en la cual la obra es exhibida y que no es necesariamente oscurecido por la sombra que los agujeros o cortes proyectan. La utilización de las cajas de vidrio también produce otro efecto ajeno y no deseable, con la interferencia del reflejo en la obra, provocando un desinterés por la apreciación y entendimiento del mensaje del artista por parte del observador.

El artista se ha dedicado a la serie de los conceptos espaciales por un largo periodo de su carrera artística generando así un gran número de obras con las mismas características técnicas y que por supuesto presentan los mismos problemas de conservación y preservación. Estas obras están hoy ubicadas en variadas colecciones privadas e instituciones museísticas y, seguramente reciben tratamientos diferenciados por parte de los conservadores-restauradores. Generalmente son tratamientos muy parecidos a los que mencionamos anteriormente, pero adoptan criterios diversos en los tratamientos de conservación y protección, que son percibidos en las exhibiciones permanentes o temporales en los museos, o mismo incluso durante una exposición retrospectiva dedicada al artista.

Tales tratamientos son justificados por la necesidad de intervenir priorizando una intención ética de preservar la obra, conforme cita Antonio Rava<sup>73</sup> “*se trata*

---

<sup>72</sup> Franciza Toledo, Mario A. Sousa Junior, Magaly Sehn y Stephen Hackney. “Exhibiting modern paintings in glazed frames in hot and humid museums” en *Actas del IIC* (Bilbao, 2004), 269.

<sup>73</sup> Pinin Brambilla-Barcilon, Stella Matalon, op. cit, 86.

*de un trabajo difícil de demostrar y que ni siquiera se puede comunicar fácilmente a otro colega, puesto que depende en gran medida de la voluntad para poder hacerlo bien.”*

En estos términos evidenciamos aquí una cuestión muy recurrente en el arte contemporáneo, donde el artista intenta mantener la subordinación de la materia a la idea resultando, en la mayoría de los casos, un acercamiento al concepto de ruina.

Con relación al caso de las obras que forman parte de la serie correspondiente a los *Concettos spaziales* de Lucio Fontana, podemos hacer una diferenciación entre aquellas que fueron producidas por el artista cuando perforaba el soporte de tejido y las que fueron realizadas por cortes en el lienzo. Estas últimas presentan más susceptibilidad a los deterioros debido a las razones anteriormente comentadas y sobre estas, la posibilidad de acercamiento a la ruina es una cuestión premonitoria por considerar que las intervenciones ejecutadas hasta el momento no presentaron resultados satisfactorios en lo que se refiere a la permanencia de la idea, hecho que las obras llevan en sus títulos. La integridad física de la obra puede ser valorada por alcanzar una estabilidad promocionada por los tratamientos de conservación y preservación, pero la idea aún es una cuestión en abierto.



### 3.1.2. Joseph Beuys (1921-1986)

Obra: Sin título (*Sun State*), 1974. Tiza y rotulador en la pizarra con marco de madera y vidrio, 85,2 x 120,7 cm. Colección del MoMa, New York.



Figura 45. Joseph Beuys en unas de las conferencias políticas en la Universidad Libre de Düsseldorf.



Figura 46. Sin título (*Sun State*), 1974. Tiza y rotulador en la pizarra con marco de madera y vidrio, 85,2 x 120,7 cm. Colección del MoMa, New York.

Joseph Beuys (Figura 45) es uno de los artistas que produjo sus obras en varios medios y técnicas, incluyendo happenings, performances, videos e instalaciones y es considerado uno de los más influyentes artistas alemanes de la segunda mitad del siglo XX. Sus obras suscitan muchas cuestiones relacionadas con la restauración, la conservación y la preservación a partir de los materiales elegidos por él. Son materiales que abarcan cuestiones de puro significado atados a los conceptos e ideas que permean disciplinas estéticas, filosóficas, políticas, sociales y incluso espirituales. Su obra hace una reflexión respecto al artista en la sociedad, aporta su cuestionamiento al sistema de enseñanza tradicional, su crítica al elitismo en el arte, su defensa del medio ambiente y su propuesta de libertad a través de la creatividad.

En este caso, cada medida de restauración tiende a amenazar el mensaje de la obra. El envejecimiento y los rastros de descomposición pueden haberse convertido en una parte integral de su obra. Hay casos en los que un elemento se supone debe ser reemplazado a intervalos regulares pues a menudo “restauraba” sus propias obras buscando también un diálogo con los conservadores conforme relata Cornelia Wyes<sup>74</sup>. Sus puntos de vista estéticos pueden haber contribuido a una mayor tolerancia a los objetos perecederos.

La obra *Sin título (Sun State)*, (Figura 46), constituida de tiza y rotulador en la pizarra, es un caso muy peculiar en el conjunto de obras del artista, son proyectos ejecutados a lo largo de sus conferencias políticas, las cuales el artista

---

<sup>74</sup> Cornelia Weyer, “Neue Patina: Überlegungen zur Restaurierung der Werke von Joseph Beuys”, en *Restauro* (1993), 342-346.

hizo en la “Universidad libre” de Düsseldorf en el año de 1974 conforme describe Lamarche-Vadel<sup>75</sup>. La constitución material de la obra es muy sencilla y a la vez muy inestable. La fijación de la tiza en la pizarra subvertiría la técnica además de traicionar totalmente la propuesta del artista y conllevaría inexorablemente un cambio de la apariencia de la obra, llevando en consideración la irreversibilidad del proceso y las características técnicas de los productos adhesivos disponibles.

La protección a través del vidrio se constituyó en la forma más adecuada en detrimento del reflejo que se produce, interfiriendo demasiado en la visualidad, pero incluso así la tiza se sigue desprendiendo conforme demuestra la (Figura 47).



Figura 47. Detalle de la obra con el polvo de la tiza en los bordes a la izquierda.

Esta obra nos presenta una cuestión más allá de la subjetividad que conlleva toda la producción de Joseph Beuys y su importancia capital para el arte contemporáneo, cuando consideramos el sujeto *artista* y la notoriedad que a él fue conferida como *genio*, ya que todo lo que él ha tocado se ha transformado en *arte*, ante la frágil permanencia de la materia y la posibilidad de supervivencia de la idea.

En *Sin título (Sun State)* la materia que consubstancia la obra es inestable y conllevara la pérdida de la idea mientras que el estado de ruina aun permanece en suspenso supuestamente mediante su protección de cristal.

---

<sup>75</sup> Bernard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys* (Madrid: Siruela, 1994), 65.

### 3.1.3. Anna Barros (1932–2013)

**Obra:** *Pele*, 1990. Colección del *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo* (MAC USP), Brasil.



Figura 48. Anna Barros en la entrevista concedida en enero de 2011 en el momento de la exhibición *MAC en obras*.



Figura 49. *Pele*, 1990. Tejido revestido en látex de caucho. Colección Museo del Arte Contemporáneo USP, São Paulo.

Anna Barros (Figura 48), fue una artista brasileña cuyo principal interés era experimentar con los procesos tecnológicos buscando nuevos resultados estéticos y posibilidades en diversas formas de percepción. Durante el tiempo que vivió en los Estados Unidos tuvo una gran influencia de los artistas californianos por explorar el uso de la luz en el espacio de instalaciones. Volviendo a Brasil en los años ochenta tradujo todo ese conocimiento hacia el lenguaje de los medios tecnológicos. Su obra tiene una innegable tendencia hacia la reflexión espiritual y hacia las temáticas de indagación sobre el hombre.

La obra *Pele* (Figura 49) ha sido concretada en látex de caucho sobre madera y recibida en donación por el MAC USP en el año de 1993. En esta obra la artista hace una referencia directa a la escultura *Monumento a Balzac* de Auguste Rodin (1840-1917) realizada entre los años de 1891 a 1897 pero, que el artista jamás llegó a ver vaciada en bronce. La obra de Rodin es menos un retrato y más una poderosa evocación del genio visionario envuelto en su bata de monje que vestía para escribir. Este monumento de Rodin demasiado innovador fue un escándalo, al ser mostrado en 1898 y su encargo se anuló. Actualmente esta escultura está ubicada en los jardines del Boulevard du Montparnasse en París. Tales informaciones se hacen muy apropiadas por aportar a la referida obra *Pele* de Ana Barros una relación con la idea de la artista en lo que se refiere a la sincronía histórica, el tiempo y la materialidad entre ambas obras, ya que con el transcurrir del tiempo, se tornaron relevantes y en cierto sentido premonitorios.

A partir de una iniciativa del propio museo, en el año 2011 fue organizada la exposición *MAC em Obras* teniendo como una de las propuestas mostrar obras

pertenecientes a su colección, las cuales presentaban problemas relacionados directamente con los materiales constitutivos, así como advenidos por las restricciones en las acciones de restauración, conservación o preservación y donde la referida obra fue mostrada conforme a (Figura 50), (Figura 51) y (Figura 52).

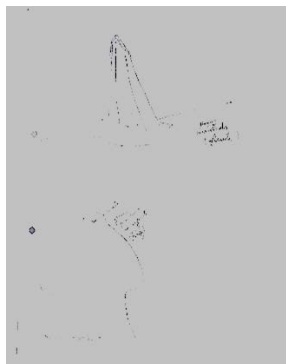


Figura 50. Dibujo del proyecto de exhibición la obra *La piel* hecho por la artista.



Figura 51. Obra en la exhibición *MAC en Obras* en 2011. MAC USP, Vista de frente.



Figura 52. Obra en la exhibición *MAC en Obras* en 2011. MAC USP, Vista del reverso.

La *Pele* presentó, a lo largo del tiempo, deterioros irreversibles por el desecamiento, pérdida de flexibilidad, decoloración y fragmentación intrínsecos al látex<sup>76</sup> como muestran las (Figura 53) y (Figura 54) comprobando su estado de conservación así como la imposibilidad de restaurarla, conservarla y preservarla, la artista, en el momento de su entrevista, concedida en junio de 2011 al personal del taller de conservación y restauración del MAC, hizo la sugerencia de sustitución de la obra por una performance. En esta acción, haría un enterramiento de la pieza en un local cercano al museo y demarcado por un árbol, considerando su idea referenciada en la piel humana. Tal hecho sería documentado por una grabación en video, la cual se quedaría en el museo como sustituto material de la obra enterrada. Al final tal performance no llegó a realizarse porque la artista falleció antes de concretarla y la obra sigue almacenada en el depósito del referido museo.

Este caso en concreto ilustra una posibilidad que ocurre muy a menudo en las instituciones museológicas cuando una obra presenta niveles de deterioro muy complejos generalmente intrínsecos a su constitución material imposibilitando llevar a cabo cualquier proceso de restauración, conservación o incluso preservación, generando situaciones muy incómodas para el personal de la conservación, así como para la administración de la institución.

---

<sup>76</sup> Thaïs López, Ana Rodrigues, Massimo Lazzari y M. Arturo López Quintela, "Conservar el cambio: dos obras de látex del artista Andrés Pinal en el CGAC" en *9ª Jornada de Arte Contemporáneo*, MNCARS, (2008), 43.



Figura 53. Detalle de la obra y los deterioros por desecamiento, agrietamiento y pérdida de flexibilidad del soporte.



Figura 54. Detalle de la obra presentado manchas de humedad y pérdidas del látex evidenciando el tejido utilizado como primer soporte.

En la entrevista concedida al museo MAC SP en enero de 2011 y grabada en el CD cedido por la institución al autor, la artista expresa su comprensión de que la institución museológica MAC USP se convirtió en la fiel depositaria de su obra. La transferencia de responsabilidades sobre la misma le hizo creer que la institución posee por obligación conservarla, exponerla y publicitarla independientemente de sus características técnicas y materiales. Afrontando los problemas presentados considerando su cambio de apariencia, el estado de conservación actual y efectivamente la posibilidad de contaminación que puede presentar para la colección almacenada en los depósitos.

El alejamiento de la obra, el desconocimiento u olvido de la técnica y de los materiales utilizados en un periodo lejano al presente, hizo que la artista creyera que la institución no puso atención en sus recomendaciones de conservación, ya que para ella el material utilizado era incontestablemente inocuo y durable. Cuando fue solicitada su presencia en la institución para informarla sobre la situación y proponer soluciones prácticas para solucionar los problemas advenidos, ella no asumió la evolución lógica del material de la obra traduciendo la postura de la institución como un desprecio por su obra y consecuentemente de su persona. A partir de estos hechos propuso una sustitución que, en verdad dejó claro que era una forma de penalizar a la institución por lo ocurrido y que al final no se realizó debido a la burocracia de los trámites jurídicos que conllevarían tal propuesta y finalmente su fallecimiento inesperado.

Ante el relato de los acontecimientos relacionados con la obra *Pele* llegamos a un punto crucial al preguntar ¿cual deberá ser la posición institucional frente a esta obra y su permanencia física en la colección? ¿Cómo podrían ser gestionadas las complejidades que conllevan tal permanencia en lo que se refiere a los aspectos relacionados directamente a la conservación y a los ámbitos jurídicos relacionados a los derechos de autor y de herencia?

En este caso es innegable el estado de ruina en que se encuentra la obra. Su estructura física y su apariencia se han debilitado mucho, llegando al punto de no sustentar más la idea y su referencial. De hecho, no fue exhibida durante más de 20 años según una de las quejas de la artista. El olvido de la obra tal vez haya ocurrido por un desinterés del comisariado por exponerla, y más específicamente por tener una temática referencial a otra obra, apartándola de un discurso más amplio en el contexto de la colección del museo de arte contemporáneo, recordando una vez más que fue una obra recibida en donación.



### 3.1.4. Nacho Criado (1943-2010)

**Obra:** *Umbra Zenobia*, 1991. Cuarenta elementos, medidas variables. Vidrio y madera con hongos. Colección privada.



Figura 55. Nacho Criado, *Asimétrico*, 1974 (parte de la serie de seis imágenes). Fotografía, 208 x 120 mm.



Figura 56. *Umbra Zenobia*. 40 elementos, medidas variables. Vidrio y madera con hongos, Palacio de Cristal.

Nacho Criado (Figura 55) es uno de los artistas contemporáneos españoles más prolíficos de su generación. Su obra se enmarca en el minimalismo, aunque en los años 70 exploró el arte de la tierra y el arte conceptual, utilizando medios diversos como la instalación, escultura, fotografía, video y arquitectura. En sus inicios a mediados de los años 60 se preocupa por el reduccionismo formal, el comportamiento de los materiales, así como por aspectos procesuales y espaciales en su obra que, más tarde lo aproximarán a tendencias conceptuales y minimalistas desde una concepción muy personal dirigida hacia una ampliación y liberación de lenguaje que le permite adecuar de manera abierta y precisa la idea y su materialización dando con ello prioridad a aspectos tales como la experiencia del tiempo, la identidad y la condición híbrida de la práctica artística conforme menciona Marchan Fiz<sup>77</sup>

*Umbra Zenobia*, (Figura 56) es una instalación fundamentada en la idea de velar la parte norte del Palacio de Cristal de Madrid y concebida específicamente para este lugar. En él, el artista sitúa un criadero de hongos en las paredes vítreas con sus cristales rotos (Figura 57), enlazando así con sus primeras piezas “procesuales” donde tomaba como material las maderas envejecidas ante el paso del tiempo.

El artista enfatiza la memoria de los objetos y sus propios trayectos independientes del creador, que normalmente se siente tentado a ser el garante de cierta continuidad, de cierta lógica de las presencias que estos mismos objetos hacen innecesarias con su simple presencia. Preguntarse por la memoria no es preguntarse por el tiempo sino por una estrategia que hemos llamado memoria en bucle.

---

<sup>77</sup> Simon Marchan Fiz, *Nacho Criado Piezas de agua y cristal*, MNCARS (Marzo-Mayo, 1991), 9-11.



Figura 57. Detalle de la instalación *Umbra Zenobia* con las placas de madera tomadas por hongos y cristales rotos.

En esta obra es evidente que el artista se ha apropiado de unos hechos típicos de la naturaleza; los mecanismos de deterioro constituidos por la carcoma, hongos y principalmente sus manchas específicas en los soportes de madera, cuando estos son expuestos a la humedad, baja exposición a la luz y, principalmente al olvido, conocidos por las intemperies del tiempo pues a ellos el artista los nombra como “Agentes Colaboradores”, factores externos que coadyuvan a la realización independiente de la obra. En este sentido el aspecto ruinoso y el acercamiento al concepto de ruina es claro y forma parte de un propósito estético por las formas y colores que los presentan, pero más allá, la connotación político-ideológica es algo evidente y lleva la idea concretada en la materia a su propósito más elevado.

En este sentido, el deterioro puede seguir progresando hasta el punto de degradar totalmente el soporte pues su estado también se define como frágil y conlleva cuidados concretos hasta el punto de que no resista más la manipulación para su correcta exhibición.

*Umbra Zenobia* se acerca al concepto de ruina en la medida que no puede ser considerada una obra efímera. El estado ruinoso presentado por las imágenes forma parte del significado idealizado por el artista que ahora no está presente en la escena. Por supuesto que la obra podrá volver a materializarse, pero como una reedición, sin la unicidad conferida por el artista a la primera versión.



### 3.1.5. Gary Hill (1951)

**Obra:** *Between cinema and a hard place*, 1991. Instalación compuesta por veintitrés monitores sin carcasa. Colección Tate.



Figura 58. Gary Hill en un montaje de su exhibición en el MNCARS en 2006.



Figura 59. *Between cinema and a hard place*, 1991. Instalación compuesta por veintitrés monitores. Colección Tate.

Gary Hill (Figura 58) es un artista estadounidense que vive y trabaja en Seattle. Es considerado uno de los principales artistas del video arte, basando su obra en mono canal con tomas de video e instalaciones con sonido desde los años 1970. Hoy en día es más conocido por sus instalaciones y performances exhibidas internacionalmente. Su producción está basada en la exploración de temas que van desde el aspecto físico de la lengua, la sinestesia y enigmas perceptivos en espacio ontológico a la interactividad con el espectador.

La obra “*Between cinema and a hard place*” (Figura 59) trata de una instalación compleja que comprende veintitrés monitores que han sido desprovistos de sus carcasas exponiendo las placas de circuitos y tubos de rayos catódicos a la vista. Estos monitores se organizan en grupos de acuerdo al tamaño y evocan los cúmulos de piedras que delimitan las tierras agrícolas. A través de un dispositivo de conmutación controlado por un ordenador identificador, las imágenes son distribuidas en los monitores de acuerdo con un patrón definido junto a un texto hablado que hace que la obra sea visualizada. Las imágenes van acompañadas de tres pistas de audio. La primera pista es de una mujer que lee un extracto del ensayo filosófico de Martin Heidegger escrito en 1953-1954, “la naturaleza del lenguaje” y en la segunda pista hay un eco de su voz. En la tercera pista hay una serie de sonidos abstractos, que puntúa la pieza tres veces en un ciclo de ocho minutos a la vez.

La referida obra suscita cuestiones relacionadas directamente a su conservación dadas sus características tecnológicas que problematizan la cuestión del mantenimiento y su permanencia como bien define Bill Viola (1951), también video artista y citado por Pip Laurenson<sup>78</sup> “[...] como instrumentos del tiempo, los materiales del vídeo, y por extensión, la imagen en movimiento, tienen como parte de su naturaleza esta fragilidad de la existencia

---

<sup>78</sup> Pip Laurenson, “Developing strategies for the conservation of installations incorporating time-based media with reference to Gary Hill’s *Between cinema and a hard place*”, en JAIC, vol. 40, num. 3 (2001) p.259. [http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic40-03-006\\_1.html](http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic40-03-006_1.html)

*temporal. Imágenes nacen, son creadas, existen y, en el simple accionamiento de un interruptor mueren”.*

Las obras constituidas por instalaciones que incorporan los medios de comunicación basados en el tiempo son generalmente vulnerables a la evolución de la tecnología como también a otros factores ajenos a su naturaleza física. En este caso la instalación “*Between cinema and a hard place*” es especialmente vulnerable debido a que los monitores de rayos catódicos (Figura 60) y (Figura 61) se presentan sin sus respectivas carcasas y por lo tanto sin la protección de los contactos eléctricos que se calientan con el funcionamiento, la convierten en una obra que aporta una gran peligrosidad, pues es susceptible de sufrir un eminente corto circuito.



Figura 60. Monitor de rayos catódicos sin la carcasa protectora.

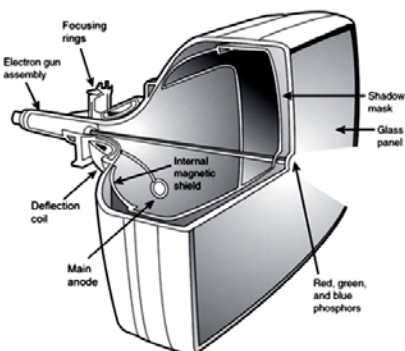


Figura 61. Componentes del monitor de rayos catódicos.

Otras cuestiones también son evidenciadas por los materiales que la componen y por el significado que ellos aportan ante la variedad y heterogeneidad de tecnologías que dependen unas de las otras y al final deben funcionar juntas para concretar la obra, necesitando piezas de repuestos para sobrevivir.

En la referida instalación podemos reconocer dos prioridades para su supervivencia. La primera son los equipos que dan también el efecto escultórico, que son los monitores de tubo de rayos catódicos. La segunda son los elementos que no son visibles y cuyo valor es funcional, por ejemplo, el sistema de control de los ordenadores, los discos láser y el *hardware* que los gestiona.

El artista ha dicho a través de entrevistas concedidas que no quería que los monitores de tubo de rayos catódicos fuesen reemplazados por una tecnología alternativa, tales como paneles de pantalla de cristal líquido o pantallas de plasma, pero aceptaría la sustitución de un tubo de rayos catódicos deteriorado por un nuevo tubo de la misma forma y tamaño. Estos monitores se deterioran con el uso, conllevando una pérdida de calidad de brillo y equilibrio de color, la posibilidad de tener repuestos se agota con el paso del tiempo, ya que ya no son producidos comercialmente.

El reproductor de discos laser, los discos, equipos de audio y el sistema de control por ordenador son elementos funcionales, por lo tanto, no visibles, pero también están sujetos a la obsolescencia tecnológica, pero sería aceptable para el artista sustituirlos por componentes de una nueva tecnología pero solo si su función fuera la misma.

Aceptar o prever la destrucción de la obra es una hipótesis distante para el coleccionista y el conservador, por razones que van desde el presupuesto de una inversión económica, como también por razones psicológicas. Cuando el objeto se destruye o amenaza con hacerlo sin que sea intencional por parte del artista, del museo o del coleccionista, entonces la obra se fragmenta por la dicotomía entre los aspectos material e inmaterial, la apariencia y la esencia. La entrada en una colección, de hecho, cambia su estatus, la integridad física que, al principio es la preocupación primera del museo ya no encaja con la integridad histórica, que a través del movimiento, del funcionamiento, disipa la materia conduciendo a una gradación de los retos de preservación<sup>79</sup>. En primer lugar, está la conservación del motor y lo que se mueve, o incluso en ocasiones el proyector y lo que es proyectado forma un todo indisoluble. Sin embargo, no teniendo el fin deliberadamente autodestructivo, el motor demanda mantenimientos regulares y esto lleva a una constante transformación de la calidad de su material y también, posiblemente, de lo inmaterial.

Notamos que actualmente los artistas empiezan a tener más interés por el tema de la obsolescencia tecnológica y por supuesto por la preservación y supervivencia de sus obras, dado que los nuevos equipos eléctricos-electrónicos presentan una vida útil cada vez más reducida comparados con los antiguos equipos. La posibilidad de tener repuestos de estos mismos equipos o parte de ellos también se torna más difícil dadas las características estructurales y funcionales que sostienen y justifican la necesidad de la obsolescencia que la industria fomenta para garantizar el consumo rápido y descartable de todos los bienes durables y semidurables.

La conservación de instalaciones es un campo prácticamente nuevo y aún con muchas preguntas por responder, aunque hay una similitud en la práctica de la conservación de otras formas del arte contemporáneo y en la conservación de los materiales fuera del área de las bellas artes como la arquitectura, las bibliotecas, los materiales de archivos y colecciones científicas y de tecnología. Las instalaciones presentan algunos desafíos desconocidos, como la noción del rendimiento y los elementos del sonido, imagen en movimiento, el tiempo y el espacio.

Los conservadores que enfrentan los retos de la preservación de las instalaciones tendrán que estar suficientemente familiarizados con campos como la tecnología del vídeo y su producción, la acústica e incluso la reparación de electro-eletrónicos, para poder comunicarse eficientemente con otros profesionales de otras disciplinas, de la misma manera que los conservadores de las formas más tradicionales de arte podrían también estar familiarizados con

---

<sup>79</sup> Paolo Martore, *Conservazione e arte cinetica: temi per la riflessione* (Roma: Aracne, 2010), 46.

arquitectos, ingenieros mecánicos, fotógrafos, diseñadores de iluminación y otros profesionales involucrados directa o indirectamente con el arte contemporáneo.

Con respecto al rendimiento de las instalaciones, Real<sup>80</sup> enfatiza que *“conservators working with this medium will need to look beyond the material and consider that the “heart” of a work might lie primarily in its less tangible qualities”*. La preservación en el futuro es algo que está por encima de toda una experiencia que podría requerir de los conservadores tomar una visión más fluida de lo que puede o no puede ser cambiado en una obra, desafiando así las nociones convencionales de precisión y autenticidad.

Al final detectamos que el concepto de ruina puede acercarse también a las obras compuestas por equipos eléctricos-eletrónicos. Esta posibilidad está determinada por la obsolescencia tecnológica a ellos intrínseca y puesta de relieve cuando la exigencia de la forma-modelo forma parte imprescindible del significado de la obra, agravado por la falta de disposición del artista para adaptarlos a las nuevas tecnologías. En este sentido el acercamiento a la muerte de la idea sería algo posible, considerando la imposibilidad de exhibición y su mantenimiento. En este caso la obra permanecerá en los almacenes de la institución museológica solamente como objeto patrimonial.

---

<sup>80</sup> William A. Real, “Toward guidelines for practice in the preservation and documentation of technology based installation art”, en JAIC, 2001, vol. 40, n.3 pp.211-231. [http://www.eai.org/resourceguide/preservation/installation/pdf/william\\_real.pdf](http://www.eai.org/resourceguide/preservation/installation/pdf/william_real.pdf)

T.A: *“los restauradores que trabajan con este medio tendrán que mirar más allá de lo material y considerar que el “corazón” de una obra podría estar principalmente en sus cualidades menos tangibles”*.

### 3.1.6. Manuel Saiz (1961)

**Obra:** *Biological chips #2*, 1992. Césped sobre papel, 140 x 130 cm. Colección Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía (MNCARS), Madrid.



Figura 62. Manuel Saiz en su despacho personal.



Figura 63. *Biological chips #2*, 1992. Césped sobre papel, 140 x 130 cm. Colección MNCARS.

Manuel Saiz (Figura 62) es español, artista visual y comisario independiente residente en Londres. Empezó su carrera artística en 1984 y como un artista de raíz conceptual experimenta con una enorme variedad de formatos. Realizó sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de Universidad Politécnica de Valencia y desde mediados de los ochenta ha exhibido esculturas, reproducciones fotográficas y trabajos en vidrio tanto en galerías de arte como en museos de todo el mundo. A partir de 1995 su trabajo se ha centrado alrededor de vídeos y vídeo-instalaciones.

La obra “*Biological Chips #2*” de 1992 (Figura 63) fue confeccionada con césped sobre papel y ubicada en la colección del MNCARS. Es una obra recibida en donación en el año de 1994 conforme información obtenida en el departamento de conservación y restauración del museo y hecho mencionado también en la entrevista concedida por el artista, grabada en enero de 2013 por el personal del taller de papel del departamento de conservación y restauración del MNCARS, a la cual tuvimos permiso de acceso durante la investigación en la base de datos del referido museo, en agosto de 2014.

La obra forma parte de un conjunto de otras tres obras similares creadas por el artista en la misma época y presentadas por primera vez en una instalación exhibida en el MNCARS en el año de 1994. El referido conjunto de obras está basado en la utilización del césped fijado, “plantado” sobre el papel donde el artista hace una referencia directa a los microchips utilizados en los equipos computacionales. Son obras que incorporan los cambios advenidos de la

naturaleza vegetal del césped, pudiendo presentarse en diferentes aspectos y colores de acuerdo con el nivel de germinación determinado por la humedad aportada al soporte de papel.

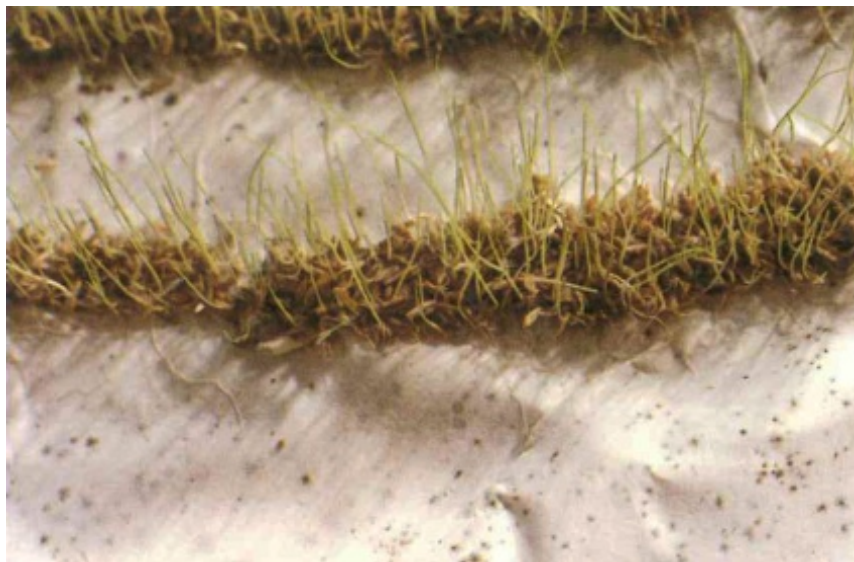


Figura 64. Detalle de la obra presentando manchas de hongos e infección de insectos coleópteros.

Actualmente la obra presenta manchas irreversibles por la infección por hongos e insectos coleópteros y debido a su constitución técnico-material conforme (Figura 64), la cual imposibilita cualquier acción de conservación o preservación determinadas por las características del soporte que, siendo este el papel, restringe muchísimo los tratamientos posibles comúnmente utilizados en estos casos. En la referida entrevista, el propio artista admite que la obra se acerca a la ruina. Considerando el proceso progresivo e inexorable de los deterioros, lo hace consciente de las imposibilidades técnicas de conservación, lo cual le conduce a esta conclusión.

La obra sigue almacenada en dicho museo formando parte de su colección, con todas las implicaciones que pueden generar para la obra así como para la institución. Al final una cuestión queda aún en abierto. ¿Cómo el museo puede gestionar la situación actual ya que la obra forma parte de la colección y por lo tanto posee un número de registro de patrimonio (DE00282) y debe obligatoriamente ser protegida como tal, considerando toda la implicación jurídica que la sustenta como bien público?

Para esta pregunta y otras más que podrán advenir del caso, aún no tenemos respuesta, pero la idea de la obra, que efectivamente es muy original, tendrá un día su fin.

### 3.1.7. Rivane Neuenschwander (1967)

**Obra:** *Firmamento*, 2012 (re-edición). Platos de porcelana, madera, pulpa y semillas de tomate. Colección Fortes Vilaça, Brasil.



Figura 65. Artista Rivane Neuenschwander, 2009.



Figura 66. *Firmamento*, 2012 (re-edición). Platos de porcelana, madera, pulpa y semillas de tomate. Colección Fortes Vilaça, Brasil.

Rivane Neuenschwander (Figura 65) es una artista brasileña y reconocida por la prensa internacional como el exponente del arte brasileño por trabajar con temas complejos de la sociedad contemporánea. A partir de objetos y situaciones sencillas de lo cotidiano, como por ejemplo listas de la compra escritas a mano y recolectadas en supermercados, productos alimenticios, actividades lúdicas y domésticas forma su universo de creación. Las obras de la artista parten de diferentes conceptos para una formalización específica, lo que implica un continuo ejercicio de libertad, tanto por el tratamiento de temas tan variados, como por el uso de materiales diversos y los medios de comunicación, en un obvio intento de escapar a una categorización inmediata y superficial.

Temas como la ecología, el afecto, la memoria, la niñez y la conciencia del individuo se traducen en obras que se apropian de los gestos o materiales de la vida cotidiana, que normalmente pasan fuera de nuestra percepción, generalmente apresurada. Conocida por utilizar materiales como talco, jabón de coco, cajas de cartón, cubetas, cintas adhesivas, relojes, mapas y pompas de jabón, la artista busca un equilibrio entre la política, la ética, el afecto, la poesía y la evasión, así como al mismo tiempo que usa insectos y animales como hormigas, escarabajos y babosas, agua, especias y frutas.

Un punto importante en su producción es la fuerte interacción con el público, donde las obras se someten a un cambio constante, poniendo la cuestión autoral en ambigüedad, dando prioridad a la cuestión de la subjetividad y los estados psíquicos engendrados de la relación con el poder, ya sea mediante preguntas sobre autoría o la participación del visitante, la colaboración de profesionales de otros campos o por el compromiso del museo para mantener algunas obras.

La obra *Firmamento* (Figura 66) forma parte de ese universo creativo, pues la artista utiliza la pulpa de tomate y semillas y el resultado del contacto de esos



materiales orgánicos en adherencia y repelencia sobre la superficie del plato de porcelana, haciendo referencia a su vez a lo que se come, así como a la representación del firmamento celeste.

La referida obra, desde el momento de su creación ya empezaba a presentar cambios de apariencia, considerando el secado de la pulpa que, al principio era del color rojo característico de la pulpa del tomate, como vemos en la (Figura 00) pero, con el paso del tiempo ha cambiado a un color rojo oscuro y luego hacia el marrón, conforme muestra la (Figura 67). En esta fase, la adherencia está aún garantizada, pero ya presenta craquelado debido a la pérdida de humedad de la pulpa que garantizaba la adherencia sobre la porcelana. Ante estos problemas presentados, la artista aplicó en la obra una capa de carboximetilcelulosa (CMC), adhesivo que al principio no cambiaría la apariencia, intentando garantizar de nuevo la adhesión del estrato a la porcelana pero el cambio del color fue inevitable debido a las características orgánicas típicas del material utilizado por la artista<sup>81</sup>.

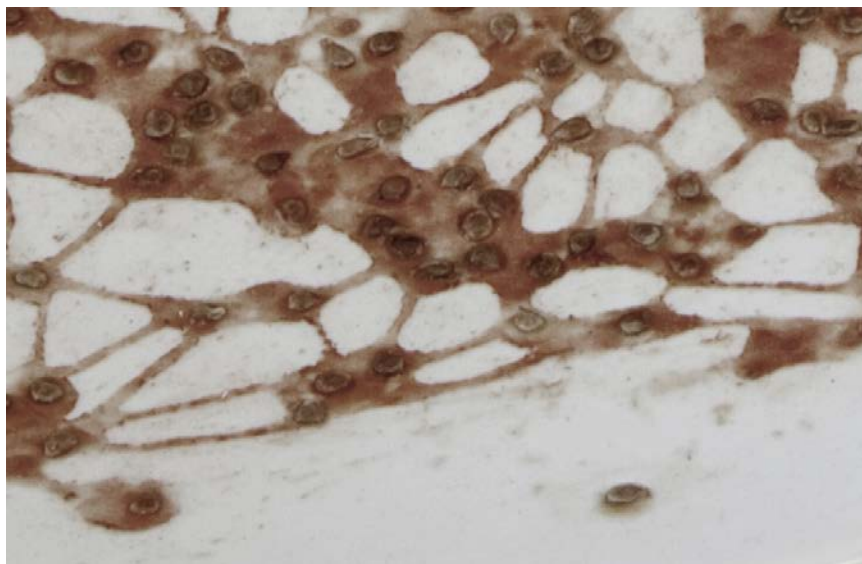


Figura 67. Detalle de la obra en su primera versión, presentando el cambio de color de la pulpa y semillas de tomate.

El *Firmamento* formaba parte de la colección Marcantonio Vilaça (1962-2000), galerista e incentivador de la producción de jóvenes artistas brasileños en la década de los noventa. La referida obra permaneció en dicha colección hasta el año de 2000, en la ciudad de São Paulo y, supuestamente almacenada en condiciones ideales de humedad relativa y temperatura en el almacén de la galería Camargo Vilaça. Con el fallecimiento del propietario, toda su colección fue trasladada a la ciudad del Recife, provincia de Pernambuco, en la región

---

<sup>81</sup> Ann Temkin, "Strange fruit", en *Mortality/Imortality*, (Los Angeles, 1999), 45-50.



nordeste de Brasil donde los niveles de humedad relativa y temperatura son muy altos, comparados a los niveles donde la obra permaneció almacenada. A partir de ese momento la obra empezó a presentar problemas de desprendimientos de la pulpa y semillas con un acelerado proceso de pérdidas y consecuentemente proliferación de hongos, debido a la humedad y la temperatura elevadas.

A partir del momento en que tales deterioros empezaron a ocurrir, la obra perdió su fuerza simbólica. El efecto estético que antes era reconocido por la pulpa y semillas en su color natural ahora no traducía la transparencia del firmamento celeste, idea y significado que la artista tuvo cuando la concretó. Es decir, la aproximación al concepto de ruina material fue cada vez más evidente por el acercamiento al concepto de ruina estética y supuestamente a la muerte de la idea. Por lo tanto, la artista hizo una reedición de la obra, pero en el presente momento no deja claro la postura de rehacerla ocultando su fecha de ejecución original.

### 3.2. El artista interviniendo en su obra.

Es verdad que los artistas siempre han vuelto a intervenir sus obras cuando éstas aún se encontraban en el ámbito de proyectos de creación y ubicadas en sus talleres. Existen casos que pueden dar excepciones a la regla, concretados en obras que permanecieron en el taller y fueron llevadas a la luz del conocimiento por razones ajenas a la voluntad del propio artista. Situaciones debidas al olvido de la obra por parte de su creador, al alejamiento del artista del escenario artístico, debidas también al fallecimiento del mismo. Situaciones que hacen que la obra pueda adquirir el estado de una obra “acabada” por motivos ajenos a su creador. Pero generalmente las obras son consideradas finalizadas definitivamente justo en el momento que el artista pasa su propiedad física a otra persona o institución, o la declara finalizada ante un contratante. La obra adquiere en este momento total autonomía ante su creador.

Con el arte contemporáneo y todo lo que conlleva, por considerar que el artista aún está actuante o presente en el escenario artístico y, considerando también toda la complejidad y diversidad en lo referente a los materiales utilizados por los artistas y la posibilidad de que estos materiales sean perecederos en un momento muy cercano a la creación, las intervenciones ejecutadas por los artistas en sus obras se justifican, por la legitimidad que a ellos es conferida como plasmadores de la idea. Pero tal postura conlleva otras implicaciones, generando la pérdida de autenticidad dentro de la producción del propio artista consubstanciando una recreación, una obra que se transforma en otra. En este sentido podríamos intentar comprender los motivos que llevan a un artista a intervenir en sus obras o a ser solicitado a hacerlo.<sup>82</sup> Una de las posibles razones se acerca a la idea de que en muchos casos se piensa que es más adecuado para la obra que sea su idealizador y creador, la persona que la “restaure” y por otro, porque el artista se siente responsable de la permanencia y supervivencia de su obra. En muchos casos también el contratante tiene la errónea comprensión de que una restauración sería más onerosa por la contratación de un profesional de la conservación-restauración y que la obra no volvería a la apariencia “original” deseada, esto es, que el deterioro sea invisible bajo la vista incluso a los equipos ópticos utilizados en la conservación para detectar intervenciones.

Exponemos a continuación casos reales de intervenciones realizadas por los propios artistas tanto de forma directa como indirecta, al encontrarse éstas cercanas al estado de ruina.

---

<sup>82</sup> Rosario Llamas, op. cit., 220. Cfr. señala la autora, “cabría asumir que la obra se ha convertido en una ruina, de manera que ante nosotros tendríamos la materia de un objeto que en su día existió, que estuvo dotado de un valor estético y simbólico, de un discurso que hoy, debido a la condición de la materia, ya no puede transmitir. Habría que estudiar entonces los valores icónicos e históricos del objeto, que por sí mismo pueden justificar la conservación y quizá, ayudar a la transmisión del mensaje con la ayuda de reproducciones o reediciones datadas que se alejen de la intención de fraude. ¿Podríamos como conservadores dejar morir la obra absolutamente?”.

3.2.1. Ad Reinhardt (1913-1967).

**Obra:** *Black painting*, 1960-66. Oleo sobre lienzo, 152,4 x 152,4 cm. Colección Museo Guggenheim, New York.



Figura 68. El artista en su taller.



Figura 69. *Black painting*, 1960-66. Oleo sobre lienzo, 152,4 x 152,4 cm. Colección. Museo Guggenheim, New York

Ad Reinhardt (Figura 68) fue un artista estadounidense que durante la última parte de su vida pintó sistemáticamente cuadros en los que no había más que pintura negra, aunque con el añadido de algunas texturas.

El artista fue uno de los protagonistas del expresionismo abstracto, fenómeno que colocó a Nueva York en el centro de la actividad artística. El expresionismo abstracto, término concretado por los críticos, concentró a un grupo de artistas bastante heterogéneo, de muy distintas tendencias y expresiones, pero Reinhardt mantuvo una distancia crítica respecto a los matices que sostenía Clement Greenberg (1909-1994), el crítico de arte que le dio forma al expresionismo abstracto y su base conceptual.

Reinhardt era más cercano a la pintura suprematista de Kazimir Malévich (1879-1935), con su extremo simplismo y pureza geométrica. Por ello, se le ha categorizado como uno de los exponentes del llamado *Color Field*, una tendencia dentro del expresionismo abstracto que se caracterizaba por la aplicación de grandes superficies de color sobre la tela y cuyos artistas más destacados, además de Reinhardt, fueron Mark Rothko (1903-1970) y Barnett Newman (1905-1970).

Sus cuadros eran generalmente monocromos, con un único color que se extendía sobre la totalidad de la tela y con apenas algunas texturas que marcaran una pequeña diferencia entre las superficies. No cabe duda que la influencia de obras como el *Cuadrado Blanco Sobre Blanco* y el *Cuadrado Negro Sobre*

*Negro* de Malévich esté aquí presentes, pero a una escala monumental. Sin embargo, Reinhardt pretendía en principio cubrir el vacío que Malévich había descubierto y que entendió certeramente como el final de toda representación. Por ello, dedicó sus últimas obras a extender en el campo de la tela el negro: el no-color, el no-ser.

*Black painting* (Figura 69) forma parte de esta serie de pinturas que el artista ejecutó entre los años de 1960 a 1966. Es una pintura cuadrada negra con un sutil diseño geométrico con cierta cantidad de pigmento coloreado en el cual es perceptible la tenue imagen cruciforme solamente por la incidencia oblicua de la luz sobre la superficie pictórica. Originalmente la pintura pertenecía a la Compañía de Seguros AXA que la donó al Guggenheim Museum of New York para que fuera estudiada, pues la referida compañía la declaró completamente deteriorada en la superficie alegando su estado de ruina y que en los últimos años las zonas coloreadas han perdido fuerza y ha oscurecido el conjunto del efecto, teniendo como resultado la desaparición de la composición conforme a informaciones obtenidas a partir del referido artículo<sup>83</sup>.

Es sabido que las pinturas monocromáticas son extraordinariamente sensibles, y la más mínima interferencia altera seriamente la fruición del espectador sobre la obra. Los daños surgidos y los problemas de conservación que se presentan en la obra monocromática, se basan sobre principios estéticos que el artista persigue. Toda anomalía, todo el ruido es fácilmente percibido, y es decurrente en su mayoría por cambios presentados en la incidencia de la luz sobre la superficie respecto a su reflexión<sup>84</sup>.

Los daños que se provocan en la superficie y que alteran el carácter ilusorio de espacialidad, están estrechamente ligados con la vulnerabilidad de la materia. El craquelado, por ejemplo, es un deterioro común y aceptado en las obras tradicionales y en gran parte de las contemporáneas, sin embargo, tienen el efecto de anular la uniformidad de la superficie de los monocromos. Al mismo tiempo, ejercen una vibración óptica que renuncia al discurso estético del artista. El craquelado mientras adquiere mayor protagonismo corrompe la ilusión espacial cromática, y altera definitivamente las cualidades formales de la pintura<sup>85</sup>.

Reinhardt seguía una metodología muy precisa en su trabajo (Figura 70). Cogía los colores de óleo en tubos negros y algún otro color, y añadía trementina. Después, la dejaba reposar y permitía que el pigmento se depositara en el fondo del bote, dejando que el óleo y la trementina se colocaran encima del denso pigmento. Este óleo era retirado, exceptuando una pequeña cantidad que se empleaba para poder pincelar. El resultado era una capa de pintura sensual aterciopelada pero vulnerable, fácilmente dañable por abrasión. Por este motivo, Reinhardt era consciente que sus superficies frágiles eran propensas a daños

---

<sup>83</sup> Carol Stringari, Ellen Pratt y Christopher McGlinchey. "Reversal versus retirement: study and treatment of black painting, 1960-66 by Ad Reinhardt" en *IIC* (Bilbao, 2004), 165.

<sup>84</sup> Louise Wijnberg. "Problems of perfection", en *Modern Art: Who cares?* (Amsterdam, 1999), 363.

<sup>85</sup> Hiltrud Schinzel. "La intención artística y las posibilidades de la restauración" en *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*. (Madrid: Akal, 2003), 54.

accidentales, y tuvo la costumbre de repintar sus propias pinturas para ocultar los daños de la superficie. El repintado es una técnica que ha estado muy extendida entre los artistas que pintan monocromos. Los artistas asumen y aceptan la necesidad del repintado si desean mantener incólume el estado original de la superficie, es decir, el significado. Los restauradores, sin embargo, entienden la necesidad del repintado como un sistema de recuperar el discurso de la obra, ya que en las pinturas monocromas el significado prevalece sobre la autenticidad de la materia.

Ad Reinhardt solía repintar sus obras con frecuencia conforme un escrito suyo en el cual añade el siguiente comentario:

*The paintings leaves the studio as a purist, abstract, non-objective object of art, returns as a record of everyday [...] experience [...] spots, defacements, hand-markings, accident [...] scratches, and is repainted, restored into a new painting painted in the same old way (negating the negation of art), again and again, over and over again, until it is just “right” again (1960)<sup>86</sup>.*



Figura 70. El artista trabajando en su taller.

---

<sup>86</sup> Barbara Rose, *Art-as-art: the selected writing of Ad Reinhardt* (Los Angeles: University of California, 1991), 83.

T.A. Las pinturas dejan el estudio como un purista, objeto de arte no objetivo, regresa como un registro de experiencias cotidianas [...] manchas, desfiguraciones, huellas dactilares, accidentes, arañazos, y es repintado, restaurado y convertido en un nuevo cuadro pintado en la misma vieja manera (negando la negación del arte), y otra vez, una y otra vez, hasta que están “bien” de nuevo (1960).

En el caso *Black painting* 1960-66 además de las nueve capas nuevas de pintura realizadas por el artista, la obra contiene diez capas más pintadas por restauradores. Sin embargo, las aplicadas por los restauradores al mismo tiempo que poseen más aglutinante que las de Reinhardt y no se adecuan a la tonalidad original, contienen medios sintéticos, como el acrílico, probablemente el metil metacrilato-etilo acrilato y el acrílico vinilo<sup>87</sup>.

En las variadas intervenciones emprendidas con el intento de devolver el significado original de *Black Painting* de Reinhardt, queda evidente el poco respeto por la obra. Las diez diferentes intervenciones demuestran la falta de interés por el conocimiento de la técnica y los materiales que el artista utilizaba, y el resultado final demuestra la poca capacidad de respuesta para reconocer el verdadero valor de la pintura en detrimento de la necesidad por restablecer su aspecto visual amorfo.

La conservación y restauración de obras de arte monocromáticas conlleva la cuestión de autenticidad del material físico y el significado que adquiere el mismo. Los monocromos son obras conceptuales, pensadas y creadas con el fin de difundir una idea. El concepto en sí, es valorado y aportado por el significado a través de la materia, y todo cambio físico surgido es repercutido en el significado.

El objetivo principal de la conservación y restauración es salvaguardar en todo momento el concepto o la idea por la que fue creada, ya que de otro modo la obra deteriorada pierde su razón de ser. Por tanto, el repintado en un objeto monocromo supone una intervención responsable y crítica, así como recuperar la capacidad comunicativa y la experiencia estética.

La referida obra se ha acercado al concepto de ruina en varias ocasiones. Seguramente en las diecinueve intervenciones realizadas, donde las nueve primeras fueron hechas por el artista y creador de la obra, teniendo clara la intención de repristinarla y garantizado por el derecho que le confería. Las otras diez intervenciones realizadas posteriormente por los restauradores tuvieron como intención actualizarla, basándose en criterios y técnicas poco confiables éticamente.

Para el artista los repintes rescataban las obras de la posibilidad de acercamiento a la ruina y supuestamente las alejaban del riesgo eminente de la muerte de la idea, considerando el hecho de que también sería una forma de reedición no asumida públicamente.

Para los restauradores, los repintes realizados por el artista abrieron precedentes para las seguidas intervenciones, recordando que la referida obra forma parte de las últimas obras ejecutadas por el artista.

---

<sup>87</sup> Carol Stringari, Ellen Pratt y Christopher McGlinchey, op.cit., 165

### 3.2.2. Tom Wesselmann (1931-2004)

**Obra:** *Still life #34*, 1963. Pintura acrílica y collage sobre madera, 120,7 cm (diámetro). Colección privada.

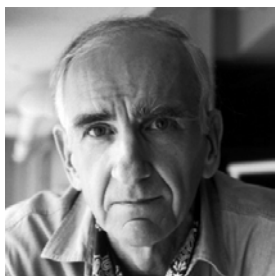


Figura 71. Tom Wesselmann en su despacho personal, en 2003.



Figura 72. *Still life #34*, 1963. Antes de la intervención



Figura 73. *Still life #34*, (1999). Después de la intervención.

Tom Wesselmann (Figura 71) fue un artista estadounidense que se dedicó a la pintura, escultura y grabados siendo considerado uno de los exponentes del Pop Art por sus series de los "*Great American Nudes*" y las "*Still Lives*", collages en gran formato, identificados por números en secuencia. A menudo, estas imágenes fueron recortadas de revistas y carteles descartados que Wesselmann había utilizado anteriormente. Como las obras comenzaron a acercarse a una escala gigante, el artista contactaba a los anunciantes directamente para adquirir las carcerías. La idea del Pop Art, un nombre acuñado principalmente por Lawrence Alloway (1926-1990), crítico y comisario inglés actuante en los Estados Unidos en la década de 1960 lo incluye en dicho movimiento, pero a Wesselmann no le gustaba su inclusión en el Pop Art estadounidense, señalando que hizo un uso estético de los objetos cotidianos y no una crítica de ellos como objetos de consumo. En los últimos diez años de su vida, la salud del artista fue agravada por las enfermedades del corazón, pero su actividad en el estudio se mantuvo constante.

En *Still life #34* de 1999, (Figura 72) el artista utilizó métodos de impresión adoptados en los carteles con las impresiones litográficas y de pantalla. Entre los elementos del collage de este trabajo figuran; un vaso de *milkshake* rosado, una pera amarilla y las nueces castañas, todo ello ejecutado en litografía. El color rojo de las rosas y un paquete pequeño de cigarrillos de *Lucky Strike* se realizaron con la impresión de pantalla, sin embargo, la botella de Coca-Cola y una pieza de terciopelo rojo hacia la derecha fueron ejecutadas en pintura acrílica y esmalte. El soporte es madera y los elementos fueron adheridos con cola blanca.

Con el paso del tiempo el artista percibe que sus obras estaban presentando degradaciones relacionadas con algunos de los colores, mientras que otros permanecían con su color original, siendo que los elementos impresos litográficamente eran los que más habían perdido color, mientras que los de

pantalla impresa se alteraban muy poco cuando eran comparados entre sí. Esta decoloración, que ocurría de forma selectiva, alteraba el resultado de modo significativo, tanto en la estructura compositiva como en el significado, puesto que para el artista era muy importante el color de la obra.

En el año de 2004, la referida obra fue restaurada y presentada en el congreso del *IIC*, *Modern Art, New Museums* y publicitada por un artículo<sup>88</sup> de la restauradora Daria Keynan. En este trabajo se optó por realizar copias recreando los elementos del collage degradado, trabajo desarrollado por una empresa de Nueva York tomando como punto de partida un archivo digital obtenido de la diapositiva original de 1963, de la obra *Still Life # 34*. Se realizaron ajuste con Photoshop, se imprimieron en un papel de gramaje alto para que no se apreciaran los elementos degradados subyacentes y se adhirieron sobre los originales conforme (Figura 73).

La citada intervención, además de suscitar polémicas sobre los niveles de actuación del conservador-restaurador, pone de relieve las posibilidades de la restauración y el acercamiento a la recreación, una posibilidad real de revitalización devolviendo a la obra su estética y apariencia próxima a su momento de creación<sup>89</sup>, recobrando la tensión entre los elementos pintados y los producidos mecánicamente. Vale resaltar que todo el proceso fue hecho con el conocimiento y aprobación del artista antes de su fallecimiento. Posición que justifica la no asunción de la posibilidad de ruina en su obra vinculada quizás a un motivo ligado directamente al mercado de su producción y herencia generada.

En estos términos pondríamos cuestiones futuras en cuanto a las posibles intervenciones en otras obras del mismo autor, ya que la intervención ahora descrita tuvo su aceptación, y que podrían seguir siendo efectuadas, incluso después de su muerte, generando también, en el último de los casos, una gran posibilidad de falsificación en sus obras.

---

<sup>88</sup> Daria Keynan, "Pop revisited: the collage and assemblage work of Tom Wesselmann", en *IIC*, (Bilbao, 2004), 156-159.

<sup>89</sup> Carlota Santabárbara Morera, "La influencia del gusto postmoderno en la conservación del arte contemporáneo" en *E-rph*, núm.10 (2012):14. <http://hdl.handle.net/10481/36054> (Fecha de consulta: 16 noviembre de 2014).



### 3.2.3. Nuno Ramos (1960)

**Obra:** *Sin título*, 1991. Espejos, tejido, hojas, plástico, tinte, metales, resina y otros materiales sobre madera, 240 x 400 cm. Colección *Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul*, (MAC RS), Brasil.



Figura 74. Nuno Ramos en su taller en São Paulo, Brasil.



Figura 75. *Sin título*, 1991. Espejos, tejido, hojas, plástico, tinte, metales, resina y otros materiales sobre madera, 240 x 400 cm.

Colección MAC RS.

Nuno Ramos (Figura 74) es un artista brasileño que ha empezado su carrera artística en el año 1983 desarrollando sus ideas y que, en estos momentos, se acerca a la corriente Neo-expresionista con inspiración en las obras del artista alemán Anselm Kiefer (1945), así como en los norteamericanos Julian Schnabel (1951), Jackson Pollock (1912-1956) y Frank Stella (1936). En el año 1985, el artista empieza con las propuestas de la pintura matérica intensificada por su investigación sobre estructuradas pictóricas tridimensionales. Actualmente su producción consiste en la utilización de diferentes soportes y materiales, trabajando con grabados, pintura, fotografía, instalación, poesía y vídeo.

Durante toda su carrera el artista viene destacando el “quehacer artístico” por la indagación sobre el papel y el límite del arte con relación a la pintura. Por lo tanto utiliza técnicas variadas para poner en cuestión la invención artística con la agregación y yuxtaposición de materiales conjeturando sobre las unidades de la obra y sus contrastes cromáticos. Su propuesta está basada en la búsqueda de la percepción estética y por lo tanto no tiene la costumbre de poner títulos en sus obras, si lo hace es para poner en relieve el juego de signos y significantes requerido por la intuición del público, el cual no necesita entender, solamente sentir el lenguaje codificado de sus obras.

La obra *Sin título*, (Figura 75) de Nuno Ramos fue ejecutada en el año de 1991 y añadida a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de la provincia del Rio Grande do Sul, MAC RS en 1992, año en que el artista expuso por primera vez en la institución. No está claro si hubo una donación por parte del artista o fue una compra por parte del museo, de acuerdo con las informaciones

ofrecidas por Fidelis<sup>90</sup>, el autor de la publicación aquí mencionada y que, además de ocupar el cargo de director del MAC/RS en este momento fue también el comisario de la exhibición. Podría haber sido una donación, ya que en este momento la obra pasó por intervenciones hechas por el propio artista y ejecutadas en el mismo museo en el momento del montaje de la exposición. Curiosamente el mencionado autor no hace ninguna referencia a la participación del personal de la conservación del museo en este proceso y, de acuerdo con descripciones suyas, la obra presentaba deterioros característicos de los materiales plásticos de varios tipos que fueron sustituidos, reemplazados o arreglados por el artista en aquel momento, pero siempre “respetando la primera idea de su creación”. Algunas otras pérdidas también fueron detectadas y explicadas suponiendo que fueron ocasionadas por el transporte y embalaje inadecuado, resaltando que la obra fue trasladada de una galería de arte desde la provincia de São Paulo directamente hacia el referido museo.

Ante el relato expuesto debemos considerar la complejidad técnica y material de la obra en cuestión y, más aún, ante toda la producción del artista que en estos momentos ha utilizado el plástico como “*motivo poético*” principal en sus obras. Los deterioros advenidos intrínsecamente en los plásticos son mayoritariamente irreversibles<sup>91</sup>. Considerando la multiplicidad de tipos de plásticos y otros materiales añadidos a la obra y la reacción en conjunto entre los materiales, puede producirse en la obra una sinergia incontrolable ante los factores ambientales. Asociados a estos deterioros, los accidentes advenidos del traslado, embalaje y manipulación inadecuados determinan la degradación de la obra.

El artista no es claro con respeto a los criterios adoptados ni a los materiales utilizados en las sustituciones que hace en su obra llevando a creer que las hace puramente como forma de arreglo a su gusto, acercándose a una “recreación”, hecho confirmado en entrevistas concedidas por él a los conservadores-restauradores, momento en que también expresa la obligatoriedad de contactarlo antes de cualquier intervención en sus obras. Es decir, al final el artista prefiere su presencia y aprobación sobre las intervenciones hechas en las obras. Ante la complejidad determinada por su postura, la documentación constituye la forma más apropiada para garantizar la autenticidad de las obras que llevan su autoría ante las degradaciones que seguramente surgirán y, ante su ausencia se acercarán al estado de ruina, considerando la necesidad de su “voz” ante cualquier medida de conservación o mismo preservación.

Actualmente el artista ha cambiado de materiales en sus obras dando la preferencia a materiales más duraderos, de acuerdo con su conocimiento técnico y constitutivo de los materiales. Sin embargo, sigue afirmando que a él le importa que las obras sobrevivan hasta cuando los materiales permanezcan, pero aun sigue siendo contradictorio al no asumir los deterioros que pueden surgir.

---

<sup>90</sup> Gaudencio Fidelis, *Dilemas da matéria: procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea*, (Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea, 2002), 107-125.

<sup>91</sup> Yvonne Shashoua, op. cit., 151.

### 3.2.4. Ignasi Blanch (1964)

**Obra:** *Parlo d'amor*, 1990. Pintura mural (fragmento del antiguo Muro de Berlín).



Figura 76. Ignasi Blanch en el momento de reparación en su obra en 2009.



Figura 77. *Parlo d'amor*, 1990, Pintura mural (fragmento del antiguo Muro de Berlín).

Ignasi Blanch (Figura 76) es artista licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, vivió tres años en Berlín donde se especializó en técnicas de impresión y grabado en el centro "*Künstlerhaus Bethanien*" con la ayuda de dos becas CIRIT de la Generalitat de Catalunya. Con la caída del Muro de Berlín fue escogido para participar en el proyecto internacional "East Side Gallery", como único representante de España para pintar el trozo de muro que las autoridades de Berlín han decidido que se mantenga en pie como recuerdo de los años de guerra fría. En el año 1990 pinta "*Parlo d'amor*" partiendo de uno de los grabados que realizó en la *Kunstlerhaus Bethanien* donde trabajó bajo la dirección de Michael Schonke. Su pintura sobre el Muro la podemos ver en la reproducción que se hizo en su ciudad natal, Roquetes, Tarragona. Actualmente trabaja como ilustrador para editoriales diversas y también participa en exposiciones y sesiones didácticas en el Salón del Libro Infantil y Juvenil de *Saarbrücken*, Alemania, desde el año 2001.

*Parlo d'amor*, (Figura 77), como el propio artista la define, es una obra que habla sobre su sentimiento por la ciudad de Berlín. Momentos y situaciones que lo influenciaron como persona y como artista. En la ejecución de la obra está presente el trazo libre y suelto de las que serán en el futuro sus ilustraciones, influenciadas por los grandes maestros expresionistas alemanes con los colores de Berlín, los ocres del otoño, el blanco de la nieve y el frío.

El proyecto que al principio debería ser efímero porque nadie podía asegurar que el trozo de muro que contenía la East Side Gallery fuera a durar mucho, resultó ser mantenido y actualmente, sus cerca de 1.500 metros de longitud, son el único vestigio de la antigua frontera separadora, convirtiéndose en uno de los principales puntos turísticos de la ciudad y reconocido por las instituciones como un monumento. Con la pintura ha pasado lo mismo que con la ciudad: pese a los años pasados, continúa formando parte del muro.

En el verano del año de 2009, meses antes de cumplirse su vigésimo aniversario, Ignacio Blanch volvió a Berlín a repintar "*Parlo d'amor*" con

soporte y financiación gubernamental, así como otros artistas que también lo hicieron como el artista ruso Dimitri Vurbel (1960) (Figura 78) con su obra “*Brotherhood kiss*” de 1990 (Figura 79), también participante en el mencionado proyecto.



Figura 78. Dimitri Vrubel en el momento de reparación de su obra en 2009.



Figura 79. “*Brotherhood Kiss*”, 1990. Pintura mural (fragmento del antiguo Muro de Berlín).

En mayo del año de 2012 se celebró el encuentro *Modern and contemporary mural paintings: Technique, value ad conservation* promocionado por el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. En este encuentro el artista invitado Ignasi Blanch hizo su presentación titulada *Experience at the East Side Gallery of Berlin Wall: Creation and Conservation* relatando su experiencia para el público allí presente y constituido, en su mayoría por profesionales de la conservación y restauración. En esta ponencia el artista relató su forma de intervención y los materiales que utilizaba, declarando también que tenía hechas otras intervenciones en la obra, dejando claro que las hacía con la intención primordial de “refrescarla” quitando los deterioros advenidos de las mutilaciones que comúnmente sufría, pero seguía su idea y trazados originales.

En esta misma oportunidad el artista tocó el punto que le molestaba, a menudo, relacionado con los derechos de autor, los cuales le eran negados, pues la imagen de la obra era publicitada en postales y otros medios comercializados para promocionar la ciudad y él, así como otros artistas también participantes del proyecto, no tenían sus derechos pecuniarios reconocidos.

Al final de la exposición muchas preguntas fueron dirigidas al artista y, en su mayoría relativas a la posibilidad de recreación de la obra. La cuestión de no existir una ética en la profesión por parte de los artistas cuando son conllevados a tener tal postura también fue puesta, ponderando la legitimidad de tales “intervenciones” ya que éstas son garantizadas en el ámbito jurídico del derecho de la propiedad intelectual, pero conllevando una auto falsificación de la obra.

Casos en los que artistas restauran sus propias obras también pueden convertirse en un problema. Según la normativa de derechos de autor, cada artista tiene el derecho de interferir en su obra de arte. Es un hecho que los problemas graves aparecen, dado que los artistas a menudo no poseen los

conocimientos especializados pertinentes. Por lo tanto, los intereses del propietario de la obra de arte pueden ser diferentes de los del artista. En medio de este conflicto de intereses, el restaurador puede encontrarse a sí mismo en la difícil posición de tener que defender su ética, que no podría, en el peor de los casos, ser compatible con cualquiera de las dos posiciones. Este problema se produce con frecuencia en lo que respecta a la solución de las reclamaciones de seguros, y puede ocurrir que los derechos de autor resulten ser una desventaja para la obra.





Figura 80. Marco Paulo Rolla, Picnic (detalle), 2000. Cerámica, porcelana y objetos, 400 x 350 cm.

## Capítulo IV. Entrevistas. La representación social del sujeto: un estudio entre la sociología y la psicología social.

*Oh, arte, ¿de dónde vienes, quién dio a luz a tan extraño ser, para qué tipo de personas eres: para los débiles mentales, para los pobres de espíritu, para los que carecen de alma? ¿Eres una rama del fantástico entramado de la naturaleza, o el invento de un hombre ambicioso? ¿Procedes de un largo linaje de artes? Porque los artistas nacen todos del modo habitual y jamás hemos visto un artista joven. Hacerse artista ¿es igual a renacer, o es una condición vital?*

Gilbert & George "To be with art is all we ask"<sup>92</sup>

Quizás las entrevistas pueden aún iluminar cuestiones propuestas no solo para los propios artistas, sino también cuestiones esenciales para los conservadores-restauradores que, hasta el momento no estaban debidamente explicitadas entre estos dos sujetos involucrados directamente en el escenario del arte contemporáneo y su preservación.

Las entrevistas se caracterizan por una conversación entre dos o más personas (el entrevistador y el entrevistado) donde las preguntas son formuladas por el entrevistador para obtener la información necesaria por parte del entrevistado, confirmando o añadiendo nuevos datos a las informaciones ya obtenidas y además constituyéndose en fuentes directas de información. Antes de la entrevista, el entrevistador debe reunir toda la información disponible sobre el tema a tratar como también informaciones al respecto de la persona entrevistada. A partir de este material, se hacen preguntas que llevan al demandado a proporcionar nuevas y relevantes informaciones. El entrevistador debe ganarse la confianza del entrevistado, pero no intentar dominarlo o ser dominado por él. De lo contrario, inducirá las respuestas o perderá la objetividad.

Los métodos de entrevistas son en verdad la aplicación de procesos fundamentales en la comunicación que, cuando son utilizados correctamente permiten al investigador extraer elementos muy ricos para una posterior

---

<sup>92</sup> Hans Ulrich Obrist, *Breve historia del comisariado*. (Madrid: Exit, 2010), 13-14.

reflexión. Entre los métodos de entrevistas contamos con los cuestionarios pero, es en el contacto directo entre el investigador y sus interlocutores cuando se propiciará el momento en que ambos podrán expresar sus ideas, mientras que el investigador, a través de sus preguntas, facilitará la expresión y no dejará escapar los objetivos de la investigación. También depende del investigador llevar elementos de análisis lo más fructíferos posible. Una desventaja en comparación con el método de encuesta por cuestionario es el hecho de que los elementos no se presentan recogidos inmediatamente bajo una forma particular de análisis.

La elección del método de la entrevista debe ser especialmente adecuado al análisis que los autores dan a sus prácticas, al análisis de los problemas específicos y a la reconstitución del proceso de acción, experiencia o eventos pasados. Sus principales ventajas pueden relacionarse con el grado de profundidad de los elementos de análisis recogidos, flexibilidad y debilidad de una dirección al dispositivo que permite recoger los testimonios de los interlocutores. En cuanto a las desventajas, la cuestión de la flexibilidad también puede pasar a primer plano. Esto se debe a que el entrevistador tiene que saber cómo jugar con este factor con el fin de estar a gusto, pero también para no intimidar a la otra parte, lo que podría ocurrir si supiera leer el lenguaje o la postura por ejemplo del entrevistador por parte del entrevistado.

El método de las entrevistas siempre se refiere a un método de análisis de contenido. Cuantas más piezas de información puedan tomar, más creíble será nuestra reflexión.

Las entrevistas semi directivas o semi estructuradas son las más utilizadas en las investigaciones sociales, donde se envía como una serie de preguntas guías, relativamente abiertas y no muy precisas y que no se ajustan necesariamente a la orden que se registra en las secuencias de comandos. El entrevistador de esta manera, "dejar ir" lo más lejos posible al entrevistado, esforzándose sólo por redirigir la entrevista a sus metas cuando se pierde un poco, poniendo preguntas de manera natural y en el tiempo.

La práctica de recoger informaciones técnicas y materiales directamente de los artistas comenzó en los años 1978 y 1981 con el pionerismo de Heinz Althöfer y Hiltrud Schinzel ambos del Centro de Restauo de Düsseldorf. El proyecto tuvo como objetivo principal obtener informaciones a través de cuestionarios o incluso escritos ya publicitados por algunos artistas del arte contemporáneo y, a partir de las informaciones cotejadas y probadas constituir una base de datos sobre el comportamiento físico y químico de estos materiales así como la interacción con las técnicas empleadas, generando un importante y revelador conjunto de datos para la documentación de las obras<sup>93</sup>.

En los años ochenta, Joyce Hill Stoner de la Universidad de Delaware en Estados Unidos empieza con entrevistas directas a los artistas pero teniendo además del propósito de recoger datos técnicos y materiales, también el de

---

<sup>93</sup> Hiltrud Schinzel, "Modelos" en op. cit., 65.



discutir sobre el estado de conservación de la obra, su envejecimiento y apariencia y sobre la importancia que tenía para el artista<sup>94</sup>.

En los años noventa, Carol Mancusi-Ungaro, conservadora de la Colección Menil en Houston, Texas, desarrolló una documentación basada en la investigación de la “intención artística” obtenida a través de diálogos con los artistas, con estas herramientas disponibles, una posibilidad menos restrictiva, deseando documentar el trabajo con la función precisa de la asistencia y el apoyo a los restauradores en su futuro trabajo de restauración, no tanto desde el punto de vista técnico sobre la que mucho se ha escrito y desarrollado, sino con respecto a la visualidad y respeto por la unidad de la obra como originalmente el artista la concibió. Ya Shelley Sturman, jefe del departamento de conservación de la Galería Nacional de Washington, analizó el tratamiento de numerosas obras de artistas contemporáneos para ejemplificar cómo cada artista contemporáneo le daba su enfoque particular a los materiales, técnicas y problemas de conservación, poniendo en cuestión la asociación del curador y el artista para garantizar que la obra de arte fuera intervenida o se dejandola envejecer durante su vida útil, como el creador había pretendido<sup>95</sup>

A partir de este recorrido notamos que hubo una evolución en lo que se refiere a los métodos y formas de acceso a las informaciones técnicas y materiales utilizadas por los artistas contemporáneos en contacto con los conservadores-restauradores como también en relación a los objetivos prácticos definidos en la medida que los problemas específicos se presentaban en las obras y sus limitaciones de actuación ante los métodos de intervención factibles y disponibles en el momento. Inicialmente las informaciones técnicas y materiales por sí mismas fueron más valoradas, siendo así los medios formales de acceso a ellas, cartas y cuestionarios o encuestas escritas donde rellenaban los huecos informativos. En un segundo momento, cuando el significado de los materiales y las especificidades de la técnica adquieren una supervaloración en las obras, las formas de acceso a las informaciones comúnmente utilizadas quedan insuficientes, haciendo necesario un contacto más directo con el artista por medio de las entrevistas personales y sus variados formatos.

Desde principios del año 1999 hasta 2002 el grupo INCCA (International Network for Conservation of Contemporary Art) en conjunto con otras once instituciones europeas, entre ellas la Galería Tate en Londres, desarrollan el proyecto de toma de entrevistas con los artistas contemporáneos. En este proyecto proponen también una guía para una buena y provechosa realización de dichas entrevistas<sup>96</sup>. En esta propuesta son definidos los tipos de entrevistas aplicables, así como las formas consideradas más adecuadas en el acercamiento a los artistas entrevistados, teniendo como objetivo principal el estudio de las

---

<sup>94</sup> Oscar Chiantore y Antonio Rava. *Conservare l'arte contemporanea: Problemi, metodi, materiali, ricerche*. (Milano: Electra, 2005), 192-193.

<sup>95</sup> Carol Mancusi-Ungaro, Shelley Sturman y Erich Gantzert-Castrillo “Working with artists in order to preserve original intent”, en *Modern Art Who Cares?* (Amsterdam, 1999), 391-399.

<sup>96</sup> Jo Crook. “Guide to good practice: artists’ interviews”, [http://www.incca.nl/files/pdf/resources/guide\\_to\\_good\\_practice.pdf](http://www.incca.nl/files/pdf/resources/guide_to_good_practice.pdf). (Fecha de consulta: 03 de noviembre de 2014).

técnicas, los materiales utilizados y el envejecimiento y cambio de apariencia de éstos en la obra pero, ahora confluyendo hacia los significados y la importancia que los artistas aportan a tales aspectos en sus obras, intentando definir también las posibles formas y métodos de preservación en lo referente a la materia de la obra y su significación para con la idea de la creación artística. En este sentido, aún prevalece la clara “pre-ocupación” en los conservadores-restauradores del arte contemporáneo lo cual siguen teniendo a partir de sus vivencias profesionales, y que comparten entre sí, de intentar preservar la “intención original del artista”.

En nuestro caso específico utilizamos las entrevistas semi directivas de acuerdo con los objetivos planeados y por pensar que este modelo de entrevista nos proporcionará más información con respecto al proceso de creación utilizado por los artistas entrevistados, así como más claridad al respecto de la actuación de los profesionales de la conservación y restauración también entrevistados, así como de sus vinculaciones institucionales.

#### 4.1. La representación social de los sujetos en el arte contemporáneo.

El arte contemporáneo nos presenta un universo complejo y a menudo novedoso en términos de las relaciones interpersonales entre los sujetos involucrados en su desarrollo cuando nos situamos ante todo el escenario de las artes. El público del arte contemporáneo también es tan, o más específico que el general y además de exigente se constituye por así decir, en una parcela específica dentro del también mundo de las artes. Las relaciones institucionales advenidas del arte contemporáneo, tanto en lo que se refiere a su producción, divulgación, comercialización, musealización, restauración, conservación y preservación traen también una complejidad inherente en sí misma, advenida por la presencia y omnipotencia de su creador y productor, el artista, que la protagoniza en conjunto con el público, que la promociona en el momento consagrado de la exhibición de la obra.

En estos términos, el artista contemporáneo es el sujeto que sigue presente, *pari passu* con su obra en el escenario artístico, teniendo aún considerable poder sobre la misma a la medida que manipula los materiales, concreta las formas y materializa las ideas, pero no controla el tiempo que interactúa inexorablemente sobre la materia, la cual es la sustentación física y discursiva de su creación o más allá, de la supervivencia de su producción, de su herencia y contribución al mundo del arte.

Por otro lado, el conservador-restaurador, también sujeto actuante en el escenario del arte contemporáneo, es el profesional habilitado para la actuación frente a la cuestión del deterioro en las obras, generado por el paso del tiempo, del cual el artista no tiene el control pero, el conservador-restaurador puede intentar gestionar la acción del tiempo o incluso retardar el envejecimiento a partir de sus conocimientos técnicos específicos sobre la materia constitutiva de los objetos artísticos y su interacción con el ambiente.

A partir de las premisas delineadas anteriormente hicimos aquí un reconocimiento y caracterización del contexto del arte contemporáneo y su *objeto* (obra de arte) así como de los *sujetos* (el artista y el conservador-restaurador) involucrados directamente en la relación *interpersonal* a que sus campos profesionales convergen con el intento mutuo de alcanzar la permanencia material del *objeto*.

Ante estas identificaciones podremos ya hablar de la representación social de los sujetos en arte contemporáneo partiendo del punto de que todas las interacciones humanas, surjan ellas entre dos personas o entre dos grupos, presuponen representaciones sociales. Y más aún: “*Representaciones sociales son principios generadores de tomas de posición ligados a inserciones específicas en un conjunto de relaciones sociales y que organizan los procesos simbólicos que intervienen en estas relaciones*”<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Willen Doise, “Les représentations sociales” en R. Ghiglione, C. Bonnet y J. F. Richard. *Traité de Psychologie Cognitive* (Paris: Dunod, 1990), 125.

Hablar sobre representaciones hace necesario contextualizar el tema que, al principio, tiene su origen a partir de los conceptos de representaciones “individuales” y “colectivas” aportadas por el sociólogo francés Émile Durkheim (1858-1917) (Figura 81) que planteó que era necesario establecer las representaciones colectivas asociada a la sociología como ciencia autónoma. Por consiguiente, las representaciones “individuales” fueron definidas como pertenecientes al campo de la psicología social. En la década de 1950 con la revolución cognitiva de la psicología, el psicólogo social francés Serge Moscovici (1925-2014) (Figura 82) legitima la introducción de los conceptos mentalistas antes excluidos por la corriente comportamentalista que prevaleció durante toda la primera mitad del siglo XX y lanza a partir de una nueva perspectiva europea en psicología el concepto de representaciones sociales definida por:

*Un sistema de valores, ideas y prácticas, con una doble función: primero, establecer un orden que posibilitará a las personas orientarse en su mundo material y social y controlarlo; y, en segundo lugar, posibilitar que la comunicación sea posible entre los miembros de una comunidad, proporcionándoles un código para nombrar y clasificar, sin ambigüedades, los varios aspectos de su mundo y de su historia individual y social.<sup>98</sup>*

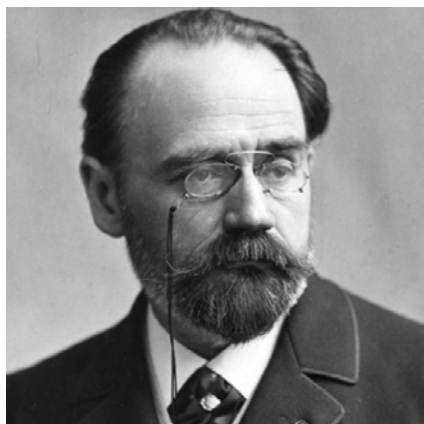


Figura. 81. Émile Durkheim (1858-1917), sociólogo francés.

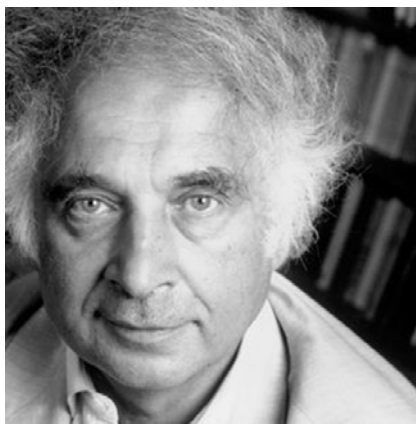


Figura. 82. Serge Moscovici (1925-2014), psicólogo social francés.

En estos términos, Moscovici propone que “toda representación es una representación de alguien [el sujeto] y de alguna cosa [el objeto]” enfatizando la relación necesaria del objeto de representación con un determinado sujeto.

El trabajo desarrollado por Moscovici partió de la investigación iniciada en las décadas de 1960 y 1970 con grupos profesionales ligados a la psicología social donde las representaciones sociales tratan con el universo consensual del

---

<sup>98</sup> Serge Moscovici, *Representações sociais: investigações em psicologia social* (Petrópolis: Vozes, 2007), 21.

pensamiento. A partir de cuestionarios y entrevistas, el autor concluye que las representaciones restauran la consciencia colectiva dándole forma, explicando los objetos y acontecimientos de tal modo que ellos se tornan accesibles a cualquiera, coincidiendo con nuestros intereses inmediatos.

Resulta clave para la discusión que se deje establecida la importancia de analizar las representaciones sociales desde la perspectiva del entendimiento y de la comunicación, en un grupo social son procesos generados por el carácter básicamente compartido del universo simbólico-imaginativo de sus miembros, es por ello que el estudio de las representaciones sociales permite comprender mejor algunos de los mecanismos involucrados en el proceso de transmisión cultural.

En este sentido, la forma de obtención de datos para la aplicación de la teoría de las representaciones sociales es, además de los cuestionarios y sus variadas formas, la realización de entrevistas en profundidad, conforme afirma Jean Claude Abric:

*Considerada durante mucho tiempo, eventualmente con el cuestionario, la herramienta capital de identificación de las representaciones, la entrevista en profundidad (más precisamente la conducida) constituye todavía hoy un método indispensable para cualquier estudio sobre las representaciones.<sup>99</sup>*

Para el referido autor las funciones de las representaciones sociales podrían enumerarse así:

—Saber: las representaciones sociales permiten comprender y explicar la realidad, adquirir conocimientos e integrarlos a un cuadro asimilable y comprensible para el grupo social. Facilitan y son condición necesaria para la comunicación social. Definen un marco de referencia común que permite el intercambio social, la transmisión y difusión del saber ingenuo, esto es, del sentido común.

—Orientación: las representaciones sociales guían los comportamientos, intervienen de modo directo en la definición de la finalidad de una situación, posibilitando *a priori* el tipo de relaciones apropiadas para el sujeto. Permiten inducir expectativas hacia la realidad, desde la interpretación que la representación propicia de la misma.

—Justificación: las representaciones sociales permiten a los sujetos explicar y fundamentar sus comportamientos y tomas de posición ante una situación o con relación a los participantes en ella.

Es necesario remarcar que las representaciones sociales resumen historias individuales, relaciones sociales, prácticas políticas y prejuicios socioculturales, por lo cual necesariamente son mutables y dependientes del contexto. Los factores que influyen en su conformación se relacionan con las diversas fuentes de información disponibles y los discursos y narrativas presentes.

---

<sup>99</sup> Jean Claude Abric, "Metodología de recolección de las representaciones sociales", en *Prácticas sociales y representaciones*, 55 (Mexico D.F.: Coyoacán, 2001).

Actualmente las entrevistas adquieren importancia destacada en el ámbito de la restauración, conservación y preservación del arte contemporáneo conforme mencionamos anteriormente y, hasta el momento se constituyen como instrumento de información, certificación, documentación y garantía por parte de los conservadores-restauradores. Por otra parte los artistas aún aportan un aspecto de confesión que prevalece de un modo general en dichas entrevistas. A partir de ese punto proponemos una nueva atención con respeto a las posibilidades que esta herramienta puede proporcionar a la disciplina, teniendo como objetivo un punto situado más allá de los datos estadísticos obtenidos y sus tabulaciones generalizadoras, donde las informaciones subtextuales se quedan esparcidas, poco comprendidas y subvaloradas.

La metodología que utilizamos está basada en tomas de entrevistas semi estructuradas compuestas por preguntas no directivas buscando identificar aspectos relacionados con las ideas y las posturas de los sujetos involucrados en lo que se refiere a lo *familiar* y a lo *no familiar*, a la *categorización* y a la *clasificación*, mecanismos que permean las relaciones interpersonales desarrolladas entre estos dos sujetos teniendo como punto confluyente, el objeto obra de arte y su preservación.

La teoría de las representaciones sociales puede ayudarnos a comprender el universo común entre los artistas y los conservadores-restauradores en la medida que estos profesionales tienen su punto de origen común en la figura del artesano y más aun, con esta teoría podremos establecer relaciones muy clarificadoras en lo que se refiere a las informaciones recogidas en las entrevistas con los artistas, así como en las entrevistas con los conservadores-restauradores, objetivando una comprensión sobre la relación interpersonal establecida entre estos dos sujetos y el punto confluyente, el arte contemporáneo y su preservación. Verificar los mecanismos que interactúan en el ámbito profesional entre los sujetos definidos por los artistas plásticos y conservadores-restauradores utilizando la teoría de la representación social con base en las entrevistas, incluye esta disciplina como una de las constantes en la multidisciplinaridad en la conservación y restauración.

Las preguntas formuladas y aplicadas a estos dos grupos profesionales guardan una similitud de contenidos, dada la complejidad del objeto de *arte contemporáneo*, cuando abordamos los dos sujetos involucrados en la relación interpersonal establecida entre *el artista* y *el conservador-restaurador*.

La aplicabilidad de la teoría de la representación social del sujeto es ampliamente utilizada en los ámbitos de la psicología y sociología, disciplinas en las cuales tuvo su origen pero, actualmente sigue aplicada a todos los aspectos sugerentes a las relaciones interpersonales además de las institucionales en las sociedades. Resaltamos aquí el trabajo de Jean-Claude Abric en las relaciones del artesano y la artesanía<sup>100</sup>, próximo a nuestro intento como actuación profesional de los sujetos involucrados.

---

<sup>100</sup> Jean Claude Abric, "L'artisan et l'artisanat: analyse du contenu et de la structure d'une représentation sociale". *Bulletin de psychologie*, (1983): 861-874.

#### 4.1.1. El artista

El artista siempre fue el principal protagonista del arte y, con el arte contemporáneo este protagonismo se torna aún más evidente por su presencia y omnipotencia en el escenario artístico actual. La obra pasa a definir, además de su producción material y discursiva, un amalgamando con el aura de su personalidad, algo más que la capacidad creativa que no es garantizada por la libertad en favor de su autonomía.

El arte contemporáneo sigue supervalorando el universo abstracto y discursivo de las *ideas* subordinado al universo concreto, poético, natural y perecedero de la *materia*. El artista en su afán creativo, intenta gestionar el antagonismo temporal negando la posibilidad de la aparición de la ruina y por supuesto, de la muerte de la idea. La obra se acerca a una posibilidad intertextual de un nuevo “*Retrato de Dorian Gray*”, que ahora, sale del plano pictórico de exhibición para entrar en el plano literario y queda recluso en los almacenes de los museos, conforme menciona Hiltrud Schinzel<sup>101</sup> en su artículo.

Con el intento de acercamiento al concepto de ruina y las posibilidades reales que pueden ocurrir, tuvimos la oportunidad y permiso para hacer una investigación en el banco de datos del Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía (MNCARS) Madrid, en el período comprendido entre los días 18 a 29 de agosto de 2014, cuando fueron vistas 102 entrevistas grabadas en video mantenidas con los artistas que hicieron exposiciones en la institución, comprendidas en la sede principal (Edificio Sabatini y Edificio Nouvel) así como en las sedes del Parque del Retiro (Palacio de Cristal y Palacio de Velázquez) entre los años de 2003 a 2014 y compartidas por los conservadores-restauradores y becarios del Departamento de Conservación y Restauración del referido museo: Presentamos a continuación un extracto de cada una de ellas, donde se estudia la relación social del sujeto, los aspectos técnicos de la obras y la posibilidad de ruina.

La accesibilidad y la comunicatividad son parámetros observados a partir de la visualización de las entrevistas con el intento sencillo de valorar la disposición del artista para compartir la entrevista, y sus niveles de recepción e información sobre su obra.

1. *Abraham Lacalle* (Pintura) (accesible y comunicativo). El artista utiliza materiales típicos de la pintura tradicional y hace referencia a la pintura mural. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

2. *Alice Creischer, Max Hinderer y Andreas Siekmann* (Comisarios) (accesibles y comunicativos). Los comisarios hablan de los varios medios en la exhibición Principio Potosí tales como los videos, proyecciones, serigrafías,

---

<sup>101</sup> Hiltrud Schinzel, “Arte contemporanea, restauro e sistema neoliberale. Le particolarità dell’arte contemporanea e i relativi problemi di restauro a raffronto col modello economico e la sua gestione”, en *Tra memoria e oblio*, ed. Paolo Martore, 189-190 (Roma: Aracne, 2010).

entre otras obras. La entrevista fue hecha en uno de los espacios de exhibiciones del MNCARS.

3. *Andreas Fogarasi* (Instalación, video arte, esculturas y fotografía) (accesible y comunicativo). Los equipos que el artista utiliza son adaptados para las esculturas, por lo tanto los tamaños y formatos son importantes. Pero el artista admite adaptaciones, incluso el cambio de equipos. El artista también admite la transposición de formatos en caso de que sea necesario. La entrevista fue hecha en el jardín interno del MNCARS.

4. *Andy Goldsworthy* (Instalación y arte de la tierra) (accesible y poco comunicativo). El artista tiene en su trabajo implícita la idea de lo efímero, por los materiales orgánicos que utiliza. La entrevista fue hecha en la sierra, donde fueron recogidos los troncos de madera para la instalación en el Palacio de Cristal. En este momento el artista no ha tocado el tema de la conservación de la obra.

5. *Anna Artaker* (Proyecciones estereoscópicas, fotografía y objeto) (no accesible). La artista utiliza materiales muy frágiles para sus collages que son hechas a partir de recortes de periódicos.

6. *Antoni Abad* (Video-Art) (accesible y comunicativo). El artista trabaja a partir de películas hechas por otras personas a través de sus teléfonos móviles personales, que el artista presenta en imágenes (proyecciones, videos y pantalla táctil) transpuestas sin filtros, en proyecciones expositivas con el sonido que les corresponden. El artista tiene la preocupación de garantizar la visualización de la obra a través del mantenimiento de las imágenes en medios informáticos no específicos, es decir, los equipos no tienen importancia por ellos mismos. La entrevista fue hecha durante la exposición del artista en el MNCARS.

7. *Antoni Miralda* (Instalación, objeto, arte comida, intervención en espacio público) (accesible y comunicativo con compromiso político). El artista habla sobre los repuestos en sus objetos en relación a la apariencia de las piezas de plástico (poliestireno) por el envejecimiento y el amarilleo debido al paso del tiempo. El artista no asume una posibilidad de pérdida de parte de algunas piezas de los objetos, principalmente aquellos de origen orgánico. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el Palacio de Velázquez. En otra entrevista hecha en el comedor del Museo el artista hace referencia al arte efímero que está hecho para acabar. El artista pone en discusión las obras hechas con comida y las posibilidades de conservarla con procesos de liofilización o desecación.

8. *Antoni Muntadas* (Instalación, video arte, fotografía) (accesible y poco comunicativo). El artista es consciente de la obsolescencia tecnológica de los equipos que utiliza, pero lo que no admite cambiar es la percepción externa de los equipos. La entrevista fue hecha cuando del montaje de la exhibición en el MNCARS.

9. *Axel Hütte* (Fotografía) (accesible y poco comunicativo). El artista trabaja con la fotografía digital. No está claro cómo gestiona su banco de datos ni



tampoco la conservación de sus obras. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

10. *Azucena Vieites* (Serigrafía) (accesible y muy comunicativa) La artista utiliza también el ordenador para fundir sus imágenes que son provenientes de fotografías, recortes de revistas y otras fuentes. Hace impresión de 10 copias por imágenes. A la artista le interesa trabajar con los materiales efímeros, esto es, le gusta la cuestión de lo efímero. La artista hace mención al mercado y declara que hace una copia de exposición y las otras son para venta. La artista conserva los fotolitos (4 por cada imagen). La entrevista fue hecha durante la exposición de la artista en el MNCARS.

11. *Benet Rossell* (Video arte, arte conceptual, performance, escultura, pintura, dibujo y grabado) (accesible y comunicativo). Las películas 16 mm fueron pasadas para Betacam digital y DVD. La entrevista fue hecha en el departamento de conservación y restauración del MNCARS.

12. *Bill Viola* (Instalación, video arte) (no accesible). El artista utiliza el proyector de tubos de rayos catódicos (CRT). Solamente hay una filmación del montaje en el espacio de exhibición con la presencia del artista en el espacio de exhibición en el MNCARS.

13. *Blanca Muñoz* (Escultura, grabado y joyería) (accesible y comunicativa). La artista utiliza acero inoxidable para sus esculturas, y papeles especiales para los grabados. La artista tiene preocupación por la conservación de sus obras por lo tanto intenta utilizar buenas técnicas y buenos soportes. La entrevista fue hecha en el departamento de conservación y restauración del MNCARS.

14. *Carlos Cruz Diez* (Instalación, arte cinético, serigrafías, esculturas y) (accesible y comunicativo). El artista hace referencia al envejecimiento del color y pone críticas a las intervenciones en sus obras, pero no deja claro cómo desea que sus obras sean presentadas ante el deterioro por el tiempo. La entrevista fue hecha en el taller de conservación y restauración del MNCARS.

15. *Carlos Garaicoa* (Instalación) (accesible y muy comunicativo). El artista habla normalmente sobre el mercado, el encargo que había recibido por sus obras y además de haber participado en la Feria Arco Madrid. El artista se interesa por la ruina y el objeto cambiante. El artista interviene en sus obras "restaurándolas". La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

16. *Carlos Pazos* (Objeto, instalación, ensamblaje, proyecciones, fotografía y collage) (accesible y muy comunicativo). El artista utiliza una variada gama de materiales en sus obras, materiales que recoge en las "basurillas" como dice el propio artista. El artista trabaja también con el concepto de lo efímero y es consciente de que las piezas pueden morir. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

17. *Carmen Canton* (Video Arte y Acción) (accesible y muy comunicativa). La artista es muy consciente de la caducidad programada y para ella la intención

es lo más importante, por lo tanto, la sustitución y la transposición de los medios es muy válida. La entrevista fue hecha durante la exposición de la artista en el MNCARS.

18. Carmen Laffón (Instalación y escultura) (no accesible). La artista trabaja con esculturas en yeso y escayola en color blanco. Solamente hicieron una filmación del montaje de las obras en el espacio de exhibición del MNCARS.

19. *Cildo Meirelles* (Arte conceptual e instalación) (accesible y muy comunicativo). El artista pone críticas a las subastas y el comercio de las obras de arte, incluso toca la posibilidad de falsificación de su obra. El artista tiene la comprensión de lo efímero de la materia, pero hace hincapié en la necesidad de ser contactado ante cualquier intervención que sea necesario hacer en sus obras. El artista habla sobre la caducidad programada citando el caso de las láminas de barbear las cuales no son producidas más por la industria. El artista hace una gran diferencia entre artes plásticas y artes visuales y las compara con el momento del arte brasileño. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exhibición en el Palacio de Cristal.

20. Chico McMurthie (Arte robótico, instalación y performance) (accesible y comunicativo). El artista trabaja con piezas constituidas de plástico y resina, pero no menciona las características técnicas de los materiales. El artista trabaja con partes de repuestos de la obra. El artista no tiene muy claro el envejecimiento de la obra. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

21. *Daniel Canogar* (Video Arte e instalación) (accesible y comunicativo). El artista es consciente de la caducidad programada de los materiales que utiliza y cree que es muy positivo que el museo haga copias a partir del máster, como también la restitución de los materiales. La entrevista fue hecha en el taller de conservación y restauración y en el espacio de exhibición del MNCARS.

22. *Daniel Rozin* (Arte digital) (accesible y comunicativo). El artista trabaja con objetos recogidos de basura reinterpretados en paneles motorizados, sensibles a los movimientos y a la luz, accionados por equipos informáticos. El artista apunta la necesidad de contactarlo en el caso de alguna intervención en su obra. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

23. *Dara Birnbaum* (Instalación y video arte) (accesible y comunicativa) La artista usa el formato U-Matic, pero acepta la transposición para DVD incluso con los cambios que genera tal proceso. La artista prefiere que los museos sigan teniendo las cintas de DVD sólo para exhibición, prefiriendo mantener la copia maestra. La artista hace una comparación de este proceso con la acción de repintar un techo. Hace referencia a la obra de Bill Viola con los proyectores y su perfeccionismo con los aparatos tecnológicos en sus obras. Sobre el sonido, la artista no tiene muchos problemas pues considera los de última generación de mejor calidad. La entrevista fue hecha en el pasillo del MNCARS.

24. Darío Villalba (Fotografía y pintura) (accesible y comunicativo). El artista utiliza imágenes fotográficas montadas en tejido, intervenidas con tinta óleo y encapsuladas en montajes de placas de metacrilato. El artista habla claramente sobre los deterioros ocurridos en sus obras indicando los materiales que usaba anteriormente y los que usa actualmente. La entrevista fue hecha en el estudio del artista.

25. *David Hanson* (Escultura robótica) (accesible y comunicativo). El artista está de acuerdo con sustituciones en la escultura ante su control y autorización. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exposición del artista en el MNCARS.

26. *David Lamelas* (Instalación, escultura y fotografía) (accesible y comunicativo). El artista utiliza proyectores de películas Super 8 y películas de 16mm, pero es consciente del cambio de las tecnologías y plantea la necesidad de contactarlo con antelación por si a caso es necesario una transposición o adaptación. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

27. David Maljkovic (Instalación, videos, collage y dibujo) (accesible y comunicativo). El artista es consciente de la obsolescencia tecnológica pero no habla claramente sobre la cuestión de la migración de datos hacia nuevos formatos y actualmente utiliza formatos digitales. La entrevista fue hecha en el jardín interno del MNCARS.

28. *Deimantas Narkevicius* (Instalación, video arte, escultura) (accesible y poco comunicativo). El artista produce varias copias máster de sus obras y es consciente de la obsolescencia tecnológica. La entrevista fue hecha cuando del montaje de la exhibición en el MNCARS.

29. *Dennis Oppenheim* (Instalación, escultura y arte gráfica) (no accesible) (falleció en 2011). El artista estaba presente en el montaje de la exhibición en el MNCARS en la cual fueron hechas imágenes, pero el artista no ha dado una entrevista formal.

30. *Diego Teo* (Instalación, esculturas y objetos) (accesible y comunicativo). El artista utiliza variados materiales tales como chicles, cerillas, alfileres e hilos telefónicos, por ejemplo. El artista admite lo efímero, pero también hace intervenciones en sus propias obras. La entrevista fue hecha en el departamento de conservación y restauración del MNCARS.

31. *Eduardo Molinari* (Instalación, pintura, dibujo, fotografía, intervenciones en espacio público y films) (accesible y comunicativo con compromiso social y político). El artista utiliza materiales de archivos como también materiales gráficos de rechazo recogido en la calle o regalados por amigos y adquiridos en tiendas de materiales usados. El artista no tiene resuelto muy bien la necesidad de conservar los materiales que utiliza. El artista pone en discusión la condición de las obras cuando entran en el mercado y la traición de la idea original por este hecho. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

32. *Elena Colmeiro* (Escultura) (accesible y comunicativo). La artista trabaja con la cerámica, el hierro, los ladrillos en sus esculturas. La artista habla de la técnica y sus especificidades en cuanto a la conservación de las obras. La entrevista fue hecha cuando del montaje de la exhibición en el MNCARS.

33. *Elvira Espejo* (Instalación, esculturas, dibujos, tejidos) (Accesible y comunicativa). La artista utiliza alguna vez materiales orgánicos como semillas. En la entrevista la artista no habla específicamente sobre la conservación de sus obras. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

34. *Ester Partegas* (Instalación, escultura, dibujo) (accesible y comunicativa). La artista utiliza placas de metacrilato que cambian de color y transparencia, anteriormente trabajaba con acetatos que cambiaron de colores incluso quedaron muy amarillos. Trabaja también con resinas epoxi, papeles que cambiaran de color. La artista cree que las obras van a resistir el paso del tiempo, pero no descarta la posibilidad del deterioro. La artista interviene en sus obras repintándolas en su taller. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

35. *Eugènia Balcells* (Video Instalación) (accesible y muy comunicativa). La artista utiliza pantallas de televisión de tubo catódico y está recuperando sus obras antiguas que fueron hechas en NSCT y U-Matic transponiéndolas hacia medios más actualizados haciendo hincapié en la cuestión de que toda traducción es un tipo de traición. La cuestión de la obsolescencia tecnológica es evidente en su obra. La entrevista fue hecha durante la exposición de la artista en MNCARS.

36. *Eulàlia Valldosera* (Instalación) (no accesible). La artista utiliza proyectores de diapositivas y pic-up de discos LP, espejos, vasos de plástico rellenos de vino y un libro abierto. El asistente de la artista no entrar en la cuestión de la conservación de la obra ni en la posibilidad de repuestos. La entrevista fue hecha con el asistente de la artista en el espacio de exhibición en el MNCARS.

37. *Evaristo Bellotti* (Escultura) (simpático y poco comunicativo). El artista considera los bocetos previos coleccionados en un cuaderno donde numera las páginas como parte de la obra por lo tanto deben ser conservados. La entrevista fue hecha cuando de la exposición del artista en el Palacio de Cristal.

38. *Fernando García Correa* (Pintura, escultura, dibujo, objetos) (accesible y comunicativo). El artista tiene una preocupación con la conservación de sus obras e intenta utilizar los materiales adecuados principalmente para las obras sobre papel. La entrevista fue hecha durante del montaje de la exhibición en el MNCARS.

39. *Francesc Ruiz* (Instalación) (accesible y comunicativo). El artista trabaja con la técnica de impresión mecánica. El artista no habla sobre la conservación de su obra. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

40. *Francisco Leiro* (Pintura y escultura) (accesible y poco comunicativo). El artista utiliza madera y técnicas de pintura tradicional. El artista tiene costumbre de intervenir en sus obras a pedido de los coleccionistas. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

41. *Gabriel Díaz* (Arte de la tierra, fotografía, video y escultura) (accesible y comunicativo). El artista prefiere hacer los arreglos en sus obras dentro de lo posible. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

42. *Gabriel Orozco* (Instalación, escultura, fotografía y dibujo) (accesible y comunicativo). El artista trabaja con materiales orgánicos y es consciente de la posibilidad del perecimiento de ellos y admite los repuestos, pero no tiene clara la idea de conservación en general, pues hace observaciones muy puntuales sobre las obras. La entrevista fue hecha en el Palacio de Cristal.

43. *Gary Hill* (Instalación, video arte) (accesible y comunicativo). El artista utiliza monitores específicos en sus instalaciones, pero también es consciente de la obsolescencia de la tecnología. El artista hizo videos en el formato U-Matic con copias actualizadas en Betacam y después en Betacam digital y actualmente utiliza los DVD y los laser disc. La cuestión de las cabinas es importante y deben ser conservadas según su opinión. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

44. *Heimo Zobernig* (Instalación, escultura, pintura) (accesible y comunicativo). El artista utiliza acero en sus obras. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el Palacio del Retiro.

45. *Helena Asins* (Arte informático) (accesible y comunicativa). El envejecimiento y el amarilleo no molesta a la artista que pone importancia en la idea, por lo tanto, las obras poden ser sustituidas o mejor, reimpresas. Pero no queda claro el tema de las matrices informáticas y como gestiona su banco de datos de dibujos. La entrevista fue hecha durante la exposición de la artista en el MNCARS.

46. *Howard Hodgkin* (Pintura) (accesible y poco comunicativo). El artista tiene algunas reservas en lo que toca a la restauración de sus obras. La entrevista fue hecha en el salón de protocolos del MNCARS.

47. *Ines Doujak* (Performance e instalación). La artista no ha concedido entrevista. Fue hecha una filmación de la performance.

48. *Isaias Griñolo* (Video documental y fotografía) (accesible, muy comunicativo con compromiso político del medio ambiente). El artista no ha tocado directamente el tema de la conservación de la obra. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

49. *Isidoro Valcárcel Medina* (Arte conceptual, pintura, fotografía) (accesible y comunicativo). El artista trabaja el concepto de lo efímero creando obras con materiales perecederos incluso propone la creación del Museo de la ruina. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

50. *Javier Perez* (Escultura, dibujo, fotografía) (accesible y comunicativo). El artista utiliza resinas de poliéster para las esculturas. La posibilidad de restaurar las campanas es imposible pues éstas son de vidrio y el sonido se cambia debido a las intervenciones o añadidos de otro material. La entrevista fue hecha en el Palacio de Cristal.

51. *Jean Tinguely* (Escultura cinética) (no accesible). Solamente hay una filmación del montaje en el espacio de exhibición en el MNCARS.

52. *Jesús Soto* (Instalación, escultura, objeto, pintura) (no accesible). Solamente hay una filmación del montaje en el espacio de exhibición en el MNCARS.

53. *Joan Jonas* (Video arte y performances) (accesible y comunicativa). La artista está de acuerdo con el remplazo de las obras y admite la transposición de formatos, pero estéticamente los equipos de televisión deben ser de los mismos tamaños que los originales. La entrevista fue hecha en el pasillo del MNCARS.

54. *Joan Logue* (Video arte, Fotografía y Pintura) (accesible y comunicativa). La artista trabajaba en el formato NTSC, pero hacia 1979 hace la transferencia de formatos y ahora hace la transposición de DVD para Digibeta, siempre hace una copia máster. La artista es consciente de la obsolescencia tecnológica. La entrevista fue hecha en el pasillo del MNCARS.

55. *Jonathan Lasker* (Pintura, dibujo) (accesible y comunicativo). El artista utiliza materiales tradicionales de pintura con empastes y pinceladas muy marcadas. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el Palacio de Cristal.

56. *Jordi Benito* (Instalación, arte conceptual, arte polvera y arte de acción) (accesible y comunicativo) (falleció en 2008). El artista pone en evidencia el valor documental de su obra, pero no deja claro la cuestión de la conservación de sus obras. Hace hincapié en los negativos de las fotografías, pero admite la pérdida por envejecimiento y está de acuerdo con la restauración cuando es posible. La entrevista fue hecha en el departamento de conservación y restauración del MNCARS.

57. *Jordi Pablo Grau* (Arte conceptual, escultura y objeto) (accesible y comunicativo). El artista utiliza objetos de plástico de la primera generación y materiales orgánicos. El artista admite que trabaja con materiales frágiles y efímeros y habla de la dificultad de tener repuestos. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

58. *Jorge Palacios* (Escultura) (accesible y comunicativo). El artista trabaja con la madera principalmente y habla sobre la investigación desarrollada por una empresa para asegurar la perdurabilidad de su obra por lo menos por 500 años. Habla específicamente sobre la protección en relación con la variación de la humedad y la incidencia de la luz ultra violeta. La entrevista fue hecha en el espacio de trabajo del artista.

59. *José Damasceno* (Instalación, dibujos, objetos) (accesible y poco comunicativo). El artista está de acuerdo con la posibilidad de reposición, pero destaca la importancia del contacto con él ante cualquier decisión de intervención. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

60. *José Luis Alexanco* (Esculturas inflables) (accesible y muy comunicativo) El artista utiliza el látex para las esculturas inflables. Los moldes ya no existen más, pero al artista le gustaría tener el mismo efecto visual que las esculturas anteriores. No hay imágenes del trabajo del artista pues la entrevista fue hecha en el jardín interno del MNCARS.

61. *José Manuel Ballester* (Fotografía y Pintura) (accesible y comunicativo) El artista pone críticas al envejecimiento de los materiales, pero está accesible a la reimpresión de las fotografías. El artista tiene la opinión de que los artistas deben expresar por escrito que la obra no debe ser intervenida en el caso de que el deterioro sea parte de la obra. La entrevista fue hecha en el taller de conservación y restauración del MNCARS.

62. *José Patricio* (Instalación, collage, recortes, papel artesanal y objetos seriados) (accesible y comunicativo) El artista utiliza piezas del juego de dominó que son hechas de plástico pintado con esmalte industrial. La disposición de las piezas es determinada por el artista a partir de un plan previo para las obras que serán fijadas en el soporte de madera. Existe una dificultad de repuestos por las características de producción de determinado estoque industrial. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

63. *Josiah McElheny* (Escultura) (accesible y muy comunicativo). El artista está de acuerdo con la reposición de partes de su obra. El artista considera que sus obras son en general resistentes al deterioro. La entrevista fue hecha en el taller de conservación y restauración del MNCARS.

64. *Juan Uslé* (Pintura, arte gráfica y fotografía) (accesible y comunicativo). El artista utiliza generalmente el algodón sobre panel de madera y pintura al óleo. El artista habla sobre los cambios de colores por el envejecimiento detenidamente en los blancos pero en general no está de acuerdo con intervenciones de restauración. En el caso de que sea necesario le gustaría ser contactado antes. La entrevista fue hecha en el departamento de conservación y restauración del MNCARS.

65. *Keiji Kawashima* (Arte cinético) (accesible y comunicativo). El artista admite el envejecimiento natural de las obras y está de acuerdo con la posibilidad de sustitución o remplazo en el caso de que sea necesario. La entrevista fue hecha en el taller de conservación y restauración del MNCARS.

66. *Kiwon Park* (Instalación) (accesible y poco comunicativo). El artista utiliza gelatina y silicona en su obra. La entrevista fue hecha durante el montaje con el artista en el espacio de exhibición del MNCARS.

67. *Leandro Erlich* (Instalación, escultura) (accesible y comunicativo). El artista admite la reposición en su obra por el restaurador. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS

68. *Leonor Antunes* (Instalación) (accesible y comunicativa). La artista utiliza materiales perecederos como: cuero, corcho, goma, latón, luz, cortina de tejido algodón y película 16mm con cinco copias. Los materiales pueden ser repuestos. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

69. *Luis Lugán* (Audio visual) (accesible y comunicativo). El artista trabaja con repuestos de los equipos que componen su obra y hace también la transposición cuando es necesaria, pero es consciente de la obsolescencia tecnológica. La entrevista fue hecha en taller de conservación y restauración del MNCARS.

70. *Magdalena Abakanowicz* (Esculturas) (no muy accesible y poco comunicativa) (impaciente con las preguntas que fueron hechas por la entrevistadora). La artista hace esculturas a partir de sisal sobre una estructura interior de metal. La entrevista fue hecha cuando de la exposición de la artista en el Palacio de Cristal.

71. *Manuel Saiz* (Escultura, pintura, dibujo) (accesible y muy comunicativo). El artista utiliza césped sobre papel, semillas y otros materiales orgánicos. El artista no se preocupa con la cuestión de la permanencia de la obra ya que hubo una documentación en video y fotografía. Al artista no le importa que la obra desaparezca. El artista hace referencia a la reliquia. La entrevista fue hecha en el taller de conservación y restauración del MNCARS.

72. *María Galindo* (Arte performance y acontecimientos) (accesible, comunicativa y con fuerte compromiso social y político). La artista no hace ninguna mención a la conservación de sus obras. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

73. *Maria luisa Fernandez* (Instalación) (accesible y poco comunicativa). La artista hace piezas en poliestireno, poliuretano, papel y madera pintada. La artista se preocupa por la temperatura constante y la protección contra la luz. La entrevista fue hecha en el almacén del MNCARS.

74. *Mark Hansen y Ben Rubin* (Video instalación, audio visual, arte designer) (accesibles y comunicativos). Los artistas son conscientes de la obsolescencia de los equipos y de la necesidad de migración de los medios digitales, pero tienen una expectativa de uso hasta los 40 años. Los artistas tienen una colección de repuestos con relación a las pantallas que utilizan con la intención de mantener la obra por mucho tiempo. Los artistas tienen también la preocupación por el mantenimiento de la red y su forma original, con los chats IRC anteriores a los world wide net. A los artistas les preocupa la estética de los formatos que cambian influyendo en la visualidad de la obra. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

75. *Mathew Buckingham* (Instalación, esculturas, video, audio, fotografía y dibujo) (accesible y comunicativo). El artista está de acuerdo en hacer nuevas



reediciones en el caso de las fotografías y transposición de los videos y audios desde una copia Máster, para la preservación, pero ante su control, conocimiento y autorización. La entrevista fue hecha en el despacho del departamento de Conservación y Restauración del MNCARS.

76. *Migrant Workers Museum* (Instalación) (accessible, la entrevista fue traducida del chino), Los artistas no hablan de la conservación de los objetos que componen la instalación. La entrevista fue durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

77. *Mike Kelleys* (Instalación, escultura y performance) (fallecido en 2012). El artista utilizó materiales plásticos y textiles para sus esculturas. Fue hecha una filmación del montaje de la exhibición del artista en el espacio del MNCARS.

78. *Nacho Criado* (Instalación y videos) (accesible y comunicativo). El entrevistado hace referencia a la posibilidad de replicación de las obras y la posibilidad de falsificación. El artista hacía reposiciones de los materiales que se deterioraban. Sobre los videos que fueron hechos al principio en Super 8 tuvieron que transponerlos a otros formatos y ahora están en DVD. Entrevista hecha con el hijo del artista en el espacio de exhibición en el Palacio de Cristal.

79. *Nam June Paik* (Video arte) (fallecido en 2006). El artista utilizó equipos que hoy están fuera de uso, por lo tanto, su obra está relacionada directamente con la obsolescencia de los equipos electrónicos y los tipos de monitores y pantallas. La entrevista con el curador del artista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

80. *Nancy Spero* (Instalación, pintura, dibujo y collage) (falleció en 2009). El artista utilizaba papel Japón como soportes para sus collages, guache y pintura acrílica en la aplicación de los estencils de sus obras sobre la pared. La asistente menciona un caso de deterioro en una obra sobre papel artesanal durante un viaje de Nueva York a Francia, pero no habla de detalles haciendo hincapié en el deterioro provocado por las manipulaciones inadecuadas y actos vandálicos a los cuales las obras se vieron sometidas por su aspecto contestatario. La entrevista fue hecha con la asistente de la artista Samm Kunce (accesible y muy comunicativa) en el espacio de montaje de la exhibición en el MNCARS.

81. *Nuria Carrasco* (Video Arte, fotografía digital manipulada y objetos) (accesible y poco comunicativa). La artista posee obras en látex, chicle y poliuretano, pero es consciente del envejecimiento, los deterioros y su irreversibilidad. La entrevista fue hecha en el despacho del departamento de conservación y restauración MNCARS.

82. *Pablo Palazuelo* (Escultura, pintura y grabado) (accesible y comunicativo) (falleció en 2007). El artista trabaja con pintura en óleo sobre lienzo, dibujos en papel y guache y esculturas en acero corten. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

83. *Paul Friedlander* (Arte cinético) (accesible y muy comunicativo). El artista admite tener sustitución de los componentes de sus obras y admite la migración de datos para otros tipos de formatos ante su conocimiento y

autorización. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

84. *Paula Rego* (Pintura y dibujo) (accesible y comunicativa). La artista utiliza pintura con pastel al óleo generalmente y usa fijadores acrílicos siempre de la marca Lascaux. La entrevista fue hecha en el Palacio de Cristal.

85. *Paz Muro* (Arte conceptual, ensamblaje, performance, fotografía y papel) (accesible y muy comunicativa) La artista trabaja con variados materiales incluso con papeles quemados y película Super 8 mm que fueron transferidas para video Betacam digital y DVD. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

86. *Peter Campus* (Video Arte, fotografía digital e Instalación) (accesible y poco comunicativo). El artista no deja clara su intención sobre la posibilidad de transposición o migración de datos, pero hace mención a la posibilidad de restauración. La entrevista fue hecha en el pasillo del MNCARS.

87. *Rafael França* (Instalación y video arte) (fallecido en 1991). El artista utilizaba un tipo de monitor con la pantalla no plana y esto es importante para su obra. La entrevista fue hecha con el hermano del artista Hugo França (accesible y comunicativo) durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

88. *Ricardo Urgate* (Escultura, pintura, dibujo, grabado y fotografía) (accesible y comunicativo). El artista trabaja con el hierro pintado y admite que sean repintadas para protegerlas de la degradación por la oxidación. La entrevista fue hecha en el departamento de conservación y restauración del MNCARS.

89. *Richard Serra* (Escultura) (no accesible). Solamente hay una filmación del montaje en el espacio de exhibición en el MNCARS.

90. *Robert Whitman* (Instalación, video art, performance, escultura) (accesible y comunicativo). El artista hace copias de sus cintas de video y las transponen de acuerdo con el desarrollo de la tecnología. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

91. *Roberto Jacoby* (Arte conceptual) (accesible y muy comunicativo con fuerte compromiso político). El artista no toca la cuestión de la conservación de sus obras. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

92. *Sachiko Kodama* (Arte y ciencia, escultura, hierro fluido) (accesible y comunicativa). La artista utiliza nuevos materiales desarrollados por la física. La artista no hace referencia directa a la conservación de su obra y explica la importancia del contacto con ella ante cualquier intervención. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

93. *Salvador Perello* (Pintura). El artista se dedicaba a los paisajes y retratos en la técnica del óleo, preparaba las telas por su cuenta, usaba el barniz mate y daba mucha importancia a los marcos del tipo francés. La entrevista fue hecha en el departamento de conservación y restauración del MNCARS por su amigo Pablo Ruiz, accesible y comunicativo.

94. *Saülo Mercader* (Escultura, pintura, fresco y dibujo) (accesible y comunicativo). El artista trabaja con la dualidad y complejidad del original y la copia por lo tanto, el envejecimiento es implícito a las obras y admite que se puede hacer el facsímil. La entrevista fue hecha en el departamento de conservación y restauración del MNCARS.

95. *Soledad Sevilla* (Instalación, pintura, dibujo y escultura) (accesible y comunicativa). La artista utiliza la pintura acrílica sobre lienzo, cartulina, planchas de metacrilato y aluminio en sus obras. La artista es consciente de los problemas del metacrilato en relación con su permanencia y los deterioros por la incidencia de la luz y la temperatura, por eso ha elegido el aluminio, el policarbonato y tintes para exteriores. La artista está de acuerdo con la sustitución de las piezas. La entrevista fue hecha en el Palacio de Cristal.

96. *Stephan Dillemath* (Instalación, video, performance, pintura, documentación y publicación) (accesible y comunicativo). El artista utiliza objetos tridimensionales (engranajes de contrachapados y ruedas de bicis) añadidos a la pintura acrílica. El artista concibe la posibilidad de sustitución de piezas en la obra y está de acuerdo con la posibilidad de restauraciones, pero no es muy consciente de la posibilidad del deterioro e incluso no habla sobre la conservación de otras obras como el video, por ejemplo. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

97. *Takahiko Iimura* (Video arte y performances), (accesible y comunicativo). El artista es flexible en lo que toca a los equipos y sus características formales. El artista admite la transposición de formatos en sus obras. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS

98. *Theo Jansen* (Escultura cinética y pintura) (accesible y comunicativo). El artista trabaja con esculturas de madera y tejido que utilizan el viento para moverlas. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

99. *Tobias Rehberger* (Instalación, arte de acción, pintura, escultura y dibujo) (no muy accesible y poco comunicativo). El artista trabaja con madera, plexiglás y resinas, pero realiza también la combinación de otros materiales. El artista experimenta con varios materiales con la variación de temperaturas. La entrevista fue hecha en el Palacio de Cristal.

100. *Valie Export* (Instalación, video, performances, cine expandido, animaciones de ordenador, fotografía y esculturas) (accesible y poco comunicativa). La artista trabaja con el formato U-Matic, pero admite la transposición hacia otros formatos ante su autorización y acompañamiento del proceso. La entrevista fue hecha en el espacio de exhibición en el MNCARS.

101. *Vicente Blanco* (Dibujo, pintura, fotografía y Instalación) (accesible y comunicativo). El artista tiene preocupación por el envejecimiento de las obras, pero no deja claro hasta qué nivel. El deterioro le preocupa principalmente en el plan estético. La entrevista fue hecha durante la exposición del artista en el MNCARS.

102. *Zush Evru (Albert Porta)* (Nuevas tecnologías, arte digital, arte corporal) (accesible y muy comunicativo). El artista adapta sus obras a los equipos existentes y siempre genera copias máster. La entrevista fue hecha durante el montaje de la exhibición en el MNCARS.

Al final de la consulta de la base de datos del MNCARS notamos que generalmente los artistas se confunden cuando son preguntados por la conservación de sus obras, dando informaciones al respecto de la técnica que utilizan.

En aquel momento también hicimos una pequeña entrevista con la conservadora-restauradora Arianne Vanrell Vellosillo sobre la Base de Datos de Entrevistas del MNCARS, el método y forma de recolección de las informaciones. Consideramos que esta entrevista completa la información aportada previamente:

Mário Sousa Júnior: *¿Hay un modelo de entrevista que se sigue? ¿Está basado en alguna teoría o modelo anterior?*

Arianne Vanrell Vellosillo: Hay muchos trabajos realizados sobre cómo hacer entrevistas, El INCCA popularizo una propuesta, pero desde mi punto de vista es algo rígido. Los canadienses comenzaron a realizar entrevistas a principios de los noventa y hay muchos restauradores que hicieron entrevistas que ahora no pueden usar porque no pidieron los derechos de autor en ese momento y con la legislación actual no pueden usar ese material. Nosotros usamos un modelo de guía, pero menos rígido, y la experiencia y la disposición del artista sirve para orientar la entrevista también.

MSJ: *¿Desde cuándo se hacen las entrevistas en el MNCARS?*

AV: Al menos desde hace unos 15 años que yo recuerde.

MSJ: *¿Las entrevistas son hechas siempre por el personal del departamento de conservación y restauración?*

AV: No, en el museo hay muchos modelos de entrevistas, y curadores, etc., también hacen entrevistas, pero nosotros hacemos unas entrevistas con un enfoque más técnico, dirigidas a la conservación de las obras, al montaje, mantenimiento, etc.

MSJ: *¿Cómo los artistas reaccionan con las sugerencias de las entrevistas?*

AV: Dependiendo de los artistas, la mayoría acepta hacer la entrevista, ya tienen una predisposición positiva. Hay algunos que incluso se muestran interesados y preguntan qué deben hacer para conservar mejor sus obras y es un intercambio en dos direcciones.

MSJ: *¿Hay una elección del espacio adecuado para las entrevistas en lo que se refiere a la reproducción del sonido?*

AV: Hace unos años el equipo de sonido que teníamos era muy malo, así que escogíamos lugares sin ruido, pero ahora nuestro equipo es mejor y nos permite casi cualquier lugar. Creo que lo ideal es hacerla cerca de la obra, para poder

hablar de los elementos, tocarlos, etc. o si no es posible, en un espacio agradable, como por ejemplo el jardín del museo, en el que ya hemos hecho varias entrevistas.

De entre estas cento dos entrevistas, analizamos en profundidad vientitrés que, a partir de las informaciones dadas por los propios artistas en relación a los materiales que utilizan, así como las formas y métodos de cómo agregan los materiales a sus obras y el comportamiento de los mismos, nos llevan a concluir la posibilidad del acercamiento al concepto de ruina conforme la Tabla 1.

Es importante resaltar que, a partir de ese universo investigado, el 24,5% de las obras se acercan al concepto de ruina, conllevando un problema que el museo y más específicamente el Departamento de conservación y restauración deberá gestionar tal vez en un futuro muy próximo.

TABLA 1. Artistas que tienen en sus obras la posibilidad de acercarse a la ruina de acuerdo con la investigación en la base de datos del departamento de conservación y restauración del Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, Madrid, España.

Nº	Artistas	Tipología de las obras	Materiales utilizados	Accesibilidad y comunicatividad *
1	<i>Carlos Garaicoa</i>	Instalación	Papel. El artista interviene en sus obras sustituyendo partes.	Accesible y muy comunicativo
2	<i>Carlos Pazos</i>	Objeto, instalación, ensamblaje, proyecciones, fotografía y collage	Variada gama de materiales tales como plásticos, tejidos, madera, metales y etc.	Accesible y muy comunicativo
3	<i>Chico McMurthie</i>	Arte robótico, instalación y performance	Plásticos y resinas	Accesible y comunicativo
4	<i>Diego Teo</i>	Instalación, esculturas y objetos	Chicles, cerillas, alfileres y hilos telefónicos	Accesible y comunicativo
5	<i>Elvira Espejo</i>	Instalación, esculturas, dibujos y tejidos	Materiales orgánicos como semillas	Accesible y comunicativa
6	<i>Ester Partegas</i>	Instalación, escultura, dibujo	Placas de metacrilato e resinas epoxi. La artista interviene en sus obras repintándolas.	Accesible y comunicativa

7	<i>Eugènia Balcells</i>	Video Instalación	Pantallas de televisión de tubo catódico	Accesible y muy comunicativa
8	<i>Gabriel Orozco</i>	Instalación, escultura, fotografía y dibujo	Materiales orgánicos	Accesible y comunicativo
9	<i>Gary Hill</i>	Instalación y video arte	Monitores específicos	Accesible y comunicativo
10	<i>Isidoro Valcárcel Medina</i>	Arte conceptual, pintura y fotografía	Materiales perecederos. El artista propone el museo de la ruina.	Accesible y comunicativo
11	<i>Javier Perez</i>	Escultura, dibujo y fotografía	Resinas de poliéster	Accesible y comunicativo
12	<i>Jordi Pablo Grau</i>	Arte conceptual, escultura y objeto	Objetos de plástico de la primera generación y materiales orgánicos	Accesible y comunicativo
13	<i>José Luis Alexanco</i>	Esculturas inflables	Látex	Accesible y muy comunicativo
14	<i>José Patricio</i>	Instalación, collage, recortes, papel artesanal y objetos seriados	Plástico pintado con esmalte industrial	accesible y comunicativo
15	<i>Kiwon Park</i>	Instalación	Gelatina y silicona	Accesible y poco comunicativa
16	<i>Leonor Antunes</i>	Instalación	Materiales perecederos y película 16mm	Accesible y comunicativa
17	<i>Manuel Saiz</i>	Escultura, pintura y dibujo	Césped sobre papel, semillas y otros materiales orgánicos.	Accesible y muy comunicativo)
18	<i>Maria Luisa Fernandez</i>	Instalación	Poliestireno y poliuretano	Accesible y poco comunicativa
19	<i>Mark Hansen y Ben Rubin</i>	Video instalación, audio visual y arte designer.	Pantallas de tubo catódico y configuración antigua de red.	Accesibles y comunicativos

20	<i>Mike Kelleys</i>	Instalación, escultura y performance	Plásticos y tejidos.	fallecido en 2012
21	<i>Nam June Paik</i>	Video arte	Equipos que hoy están fuera de uso.	fallecido en 2006
22	<i>Nuria Carrasco</i>	Video Arte, fotografía digital manipulada y objetos	Látex, chicle y resina de Poliuretano	Accesible y poco comunicativa
23	<i>Rafael França</i>	Instalación y video arte	Pantallas de televisión de tubo catódico	fallecido en 1991
24	<i>Tobias Rehberger</i>	Instalación, arte de acción, pintura, escultura y dibujo	Plexiglás y resinas	Accesible y comunicativo

\*La accesibilidad y la comunicatividad son parámetros observados a partir de la visualización de las entrevistas con el intento sencillo de valorar la disposición del artista por compartir la entrevista y sus niveles de recepción e información sobre su obra.

Dentro de la misma propuesta de acercamiento al concepto de ruina y las posibilidades reales que pueden ocurrir, tuvimos también la oportunidad y permiso de hacer referencia a la exhibición “MAC em Obras”<sup>102</sup> ocurrida en el *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil*, en el período de 27 de mayo de 2011 al 28 julio de 2013. Es importante destacar que el referido museo está ubicado en un complejo arquitectónico creado en 1950 por el arquitecto Oscar Niemeyer y su equipo. El Museo del Arte contemporáneo de la Universidad de São Paulo, MAC USP cuenta con una colección de cerca de diez mil obras, entre pinturas, grabados, tridimensionales, fotografías, arte conceptual, objetos e instalaciones. Es considerado un centro de referencia del arte moderno y contemporáneo brasileño e internacional, concentrando la más importante colección del arte contemporáneo brasileña, como también obras de destacados artistas internacionales que estuvieron presentes en varias ediciones de la Bienal Internacional de São Paulo hasta el año 1961.

La referida exposición tuvo como punto central exponer obras pertenecientes a la colección del MAC que presentan problemas muy particulares en cuanto a sus respectivas restauraciones, conservaciones y/o preservaciones, directamente relacionadas con la imposibilidad de permanencia de los materiales utilizados por los artistas. El objetivo principal de la propuesta fue someter la cuestión al público de la manera más directa posible, lo que permitió la muestra de los objetos e instalaciones en sus respectivas etapas de conservación y restauración. En el mismo momento el museo promovió encuentros y discusiones entre el

<sup>102</sup> [http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2011/mac\\_em\\_obras/curadoria.htm](http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2011/mac_em_obras/curadoria.htm)  
Consultado el 11 de mayo de 2015.

personal técnico del propio museo y los artistas, como también a presencia de científicos, investigadores, conservadores y técnicos de otras instituciones para compartir actuaciones y proponer posibles soluciones a los problemas específicos de cada obra allí expuesta.

En lugar de mantener el proceso de restauración a puertas cerradas y presentar al público una exposición de las obras ya recuperadas, el museo busca ser fiel a su espíritu público y universitario, frente a la investigación y también exponer el trabajo, todavía "en construcción" del proceso de recuperación. De este modo, el MAC considera que cumple con su compromiso con la conservación, estudio y exposición de estas obras y, al mismo tiempo respeta la singularidad de cada una de las obras de la colección.

Presentamos a continuación en la Tabla 2 un listado de los artistas y los materiales por ellos utilizados de acuerdo con las informaciones obtenidas por el personal del referido museo.

TABLA 2. Artistas que tienen en sus obras la posibilidad de acercarse a la ruina de acuerdo con la exhibición "MAC em Obras" del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP, Brasil.

Nº	Artistas	Tipologías de las obras	Materiales utilizados	Accesibilidad y comunicatividad *
1	<i>Abraham Palatnik</i>	Objeto Cinecromático	Caja de madera con revestimiento laminado, tela de nylon, lámpara y motor.	
2	<i>Alex Valauri</i>	Instalación	<i>Spray</i> sobre nevera.	
3	<i>Anna Barros</i>	Escultura	Látex, tejido y madera.	Accesible.
4	<i>Bill Lundberg</i>	Instalación	Estructura de hierro, madera, chapa de acrílico limpiador de para brisas y motor.	Accesible.
5	<i>Edgar Racy</i>	Instalación	Hierro, vidrio, parafina y resistencia eléctrica.	
6	<i>Hudinilson Júnior</i>	Montage con fotocopias.	Fotocopias sobre papel.	Accesible
7	<i>León Ferrari</i>	Grabados	Heliografías sobre papel.	



8	<i>Marcelo Cipis</i>	Instalación	Oleo sobre tela, puerta de madera revestida con laminado, madera pintada, fotografía en colores, offset y serigrafía sobre papel, lámpara, globo de caucho, jabón, tejido de lana, flámula, serigrafía en colores sobre tejido de algodón, trillos de aluminio, hierro, serigrafía en colores sobre papel y serigrafía sobre contrachapado de madera.	
9	<i>Maria Tomaselli</i>	Instalación	Bronce, hoja de oro y tierra.	
10	<i>Nina Moraes</i>	Objetos	Objetos de plástico sumergidos en gelatina. Fragmentos de vidrio fijados en estantería de vidrio con uniones de plástico.	Accesible

\*La accesibilidad y la comunicatividad son parámetros observados a partir de la disposición que algunos artistas tuvieron para compartir entrevistas videograbadas con el personal del MAC USP.

La cuestión interrelacional con el artista.

A partir de preguntas direccionadas a las cuestiones interpersonales buscamos clarificar afirmaciones, comprensiones, pre-ocupaciones, conceptos y pre-conceptos existentes en el discurso de los sujetos involucrados en la idealización, creación y producción del arte contemporáneo, de acuerdo con la teoría de la representación social del sujeto. Buscamos también el acercamiento al concepto de ruina y a las posibilidades reales que pueden ocurrir entre otros temas tocados en las entrevistas videograbadas y transcritas que fueron realizadas con cinco artistas brasileños y cinco artistas españoles, buscando aplicar empíricamente la teoría explicada anteriormente en las preguntas propuestas a los artistas.

Así, y partiendo del estudio previo expuesto, diseñamos las preguntas de las entrevistas a los artistas.

*¿Cómo prefieres identificarte, artista, artista plástico, artista visual u otra designación? ¿Por qué?*

La pregunta busca tener una confirmación de la actuación del artista ante su producción, considerando que los artistas contemporáneos tienen un campo de actuación muy expandido y actúan en variadas disciplinas que están involucradas con la expresión artística en general, además de ejercer también otras tareas en conjunto con la producción, relacionadas con la educación y la formación artísticas.

*¿Cómo prefieres designar tu producción: obra, trabajos, procesos, proyectos u otra designación? ¿Por qué?*

La pregunta intenta aclarar cómo el artista percibe su actuación en el contexto contemporáneo partiendo del punto de cómo concibe su creación y las posibles significaciones que tales designaciones pueden aportar en la comprensión de su personalidad artística.

La designación de *obra*, para una gran mayoría de artistas se ha convertido en una palabra anacrónica por considerar que en el arte contemporáneo no se justifica, por las expresiones y producciones artísticas basadas en las categorías tradicionales como la escultura, la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía o el cine, aunque algunos artistas aún siguen empleándola.

La designación de *trabajo* está basada semánticamente en el esfuerzo de la producción, pudiendo también significar un envite físico y temporal por la búsqueda de materiales que utiliza y que estos no sean necesariamente tradicionales o usuales de acuerdo con una idea ya concebida de la creación.

Por *proceso* entendemos el desarrollo de una idea que se materializa sobre un plan cronológico no muy definido y también la no necesidad de finalización de la creación. Los *proyectos* además de los procesos, pueden designar un énfasis en la idea como el principio generador de la creación y, a estos proyectos generalmente pueden aportar la participación de terceros para su concretización.

Después de la respuesta dada por el entrevistado buscamos una confirmación con el intento de aclarar la afirmación.

*¿Tu proceso creativo necesita de un plan previo? ¿Por qué?*

La pregunta busca indagar más allá del proceso creativo declarado por el entrevistado en lo que se refiere a metodología de su producción y la organización de tareas para la concretización de la creación a partir de una idea.

*¿La ejecución de tus trabajos es propia e individual o recurres a un ayudante o un equipo?*

La pregunta intenta aclarar más detenidamente el proceso de creación que el entrevistado adopta. Qué materiales utiliza y cómo generalmente los mezcla. Cómo gestiona el tiempo de ejecución de sus trabajos y cómo lo organiza en el caso de necesitar la ayuda de otra persona o de un equipo para concretarlos. Cómo ejerce la dirección y supervisión sobre el equipo y cuáles son las tareas que este equipo debe desarrollar. En este punto tenemos también la posibilidad de valorar la forma como el entrevistado se interrelaciona con los individuos que coparticipan en la concretización de su proyecto y materialización de su idea.

*¿Adquieres materiales en tiendas especializadas? ¿Puedes especificar qué materiales y en qué tiendas? ¿Tienes conocimientos técnicos de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar con nuevos materiales? ¿Con qué frecuencia?*

Este conjunto de preguntas está direccionado específicamente a los datos referentes a los materiales que el entrevistado utiliza, aunque el tema fuera mencionado anteriormente, es necesario explicitarlos con el objetivo de obtener informaciones técnicas más precisas sobre los productos o materiales que componen su universo creativo.

Las preguntas propuestas tienen como objetivo indagar más allá de la búsqueda que el artista hace sobre la apariencia y sobre los efectos estéticos precisos de los materiales que pueden ser supervalorados en detrimento de la permanencia de los mismos por pretender únicamente la concreción de una idea.

Generalmente el artista no se preocupa por buscar informaciones sobre los componentes físico-químicos de los materiales que utiliza, tampoco sobre el comportamiento de los mismos con el paso del tiempo, donde las posibilidades de ocurrir efectos no deseables se acentúan. Efectos que generalmente son potenciados o acelerados cuando las creaciones se basan en materiales no convencionales.

La conducción de tales preguntas debe ser lo más directiva posible y privilegiar la obtención de la máxima cantidad y claridad de informaciones por parte del entrevistador, poniendo en relieve que cualquier posición de censura o intento de valoración técnica por parte del entrevistador puede resultar en un rechazo inmediato por parte del entrevistado y generar sentimientos de apatía o incluso antipatía entre ambos y, consecuentemente comprometer todo el seguimiento de la entrevista.

*¿Lo imprevisto es importante y/o asimilado con frecuencia en tu proceso creativo?*

Con esta pregunta intentamos aclarar aquello que el artista no puede controlar en su proceso creativo pero que acaba siendo incluido en la obra. De esta forma asume lo imprevisto, valorándolo como un efecto estético que se incorpora a la creación artística o por el contrario podría rechazarlo.

*¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de tu producción o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Es ésta explícita?*

Esta pregunta intenta aclarar una de las más controvertidas cuestiones relacionadas directamente con la creación artística y discutida ampliamente en el capítulo segundo. Ahora surge la posibilidad de hacerla directamente al entrevistado buscando comprender su particular forma de entenderla y percibirla de acuerdo con estas dos situaciones que indagamos.

*¿Crees que los artistas comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales que utilizan?*

La pregunta busca detectar la comprensión que el entrevistado tiene ante la competencia que existe entre sus pares, considerando las especificidades del arte contemporáneo en lo que se refiere a los materiales novedosos y no comunes o a las técnicas no muy convencionales que supuestamente utiliza. Es también un momento en que detectamos los modos y formas de interacción por parte del entrevistado con relación a sus posibles “neurosis” y/o “complejos” ante la posibilidad del surgimiento de copias o réplicas de su creación. En este sentido la confesión es más explícita si no en el caso de negarla, supondría quizá una salida para no responder.

*¿La durabilidad es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Consideras tus trabajos efímeros? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué? ¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad; ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?*

Esta pregunta toca el punto clave de la presente investigación y se basa en un conjunto de situaciones reales propuestas por el entrevistador al entrevistado.

El objetivo principal es aclarar cuestiones relacionadas con la permanencia de la materia de la creación y las imposibilidades técnicas de preservación ante el deterioro. Sea este deterioro previsto en el caso de asunción de lo efímero por parte del artista como también de lo no previsible. Tales imposibilidades pueden tener un carácter intencional o no intencional. En este último caso proponemos la situación de que el mismo deterioro se interponga con total preponderancia sobre la materia de la creación y que inviabilice cualquier acción de preservación generando una pérdida total e irreversible y que, al final resulte la desaparición de la materia en un tiempo muy cercano a la creación, conllevando inexorablemente la muerte de la idea.

Son situaciones posibles de ocurrir y muy próximas a la realidad cuando tratamos el arte contemporáneo. En este momento intentamos reflexionar junto al entrevistado sobre tales posibilidades, planteando el concepto de ruina, pues la mención a la palabra puede provocar sentimientos ajenos a las situaciones propuestas, además de poseer un aspecto negativo relacionado con la propia acepción de la palabra y supuestamente la aceptación de la posibilidad de la muerte de la idea.

*¿Te consideras próximo a algún artista(s) contemporáneo(s) en lo que se refiere a su producción o actuación en los escenarios nacional o internacional? ¿Cuál(es)?*

La pregunta está direccionada a la comprensión y valoración que el entrevistado tiene de sí mismo y de su producción como integrante y participante en el contexto artístico contemporáneo, su identidad e individualidad artística y por supuesto su nivel de auto protección. Asumir una influencia es algo particular y personal y demanda una posición de reconocimiento y singularidad ante otro artista, esté él vivo o muerto. La influencia puede también causar un cierto tipo de angustia que podría ser detectada por su negación.

*¿Alguna vez fue necesario restaurar alguna obra tuya? ¿Quien la restauró, tú, tu equipo o un conservador-restaurador? ¿Por qué?*

Por esa pregunta iniciamos un sondeo sobre los niveles de informaciones y conocimientos que el entrevistado tiene con respecto a la disciplina, la profesión y la actuación de los conservadores-restauradores. Es un primer contacto que al principio puede parecernos revelador sobre lo que es *familiar y no familiar* para el entrevistado. En este momento podemos detectar entendimientos e impresiones, y más allá *categorizar* lo que se presentan como informaciones falseadas, medias verdades o entre mitos, y suposiciones. Algunos aspectos tales como materiales que los conservadores-restauradores utilizan en las intervenciones, métodos y técnicas que emplean comúnmente para restaurar, conservar o preservar el arte contemporáneo en específico son puestos en cuestión, dado que la visión que generalmente los artistas tienen sobre el profesional está más cercana al artesano que mantiene sus secretos guardados en una caja cerrada por siete llaves.

*¿Cómo ves la conservación? ¿Y la restauración?*

La pregunta busca conocer la comprensión del artista ante estos dos niveles de la preservación que, y en la mayoría de los casos y por general, no hace diferenciación entre estos dos conceptos. Muchas de las veces también, el entendimiento de la pregunta es equivocado y la respuesta resbala por una descripción de las técnicas empleadas en la producción artística.

*¿Conoces algún teórico específico de la conservación? ¿Y de la restauración? ¿Cuáles?*

La pregunta busca una confirmación a la pregunta anterior en el caso de que ésta sea satisfactoria siendo que en la totalidad, los entrevistados no poseen

conocimiento de ningún teórico por lo general y en esta ocasión, suelen lamentar la desinformación.

*¿Haces una catalogación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

La mayoría de los entrevistados afirma hacer apenas una documentación que, en general es muy sencilla y no muy homogénea cuando consideramos los medios de utilizan. Apenas contratan un profesional especializado por necesidad de una documentación apropiada para la publicidad y generalmente para catálogos y publicaciones especializadas.

*En el transporte de tus trabajos, ¿es necesario un embalaje específico? ¿Es hecho por ti, sobre tu orientación, o por tu equipo?*

La pregunta intenta aclarar el nivel de preocupación que el entrevistado tiene por su producción en el momento que traspasa los derechos de propiedad o responsabilidad por préstamo con respecto a la integridad física de sus creaciones.

*¿Contratas un seguro, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

La presente pregunta indaga sobre el nivel de preocupación por la integridad física de las creaciones en el ámbito institucional. La contratación del seguro en muchos de los casos es hecha solamente por instituciones que contraen la responsabilidad de mantenimiento de las obras. Generalmente el artista se exime de tal responsabilidad traspasándola a otros.

*¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por violar tus derechos de autor o derechos de imagen en algún trabajo? ¿Podrías relatar el hecho?*

La pregunta se refiere a una posibilidad, considerando que actualmente los derechos de autor y los derechos de imagen constituyen temas muy discutidos que traen nuevos retos y preocupaciones a los artistas, teniendo en cuenta la gran posibilidad de utilización no autorizada o indebida generada por el empleo de medios digitales y su amplia disponibilidad.

*¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de artistas?*

La pregunta tiene una correlación directa con la anteriormente puesta donde, hacemos referencia a la posibilidad de compartir conocimientos técnicos con sus pares. Es también cuando buscamos detectar la existencia de una comprensión del sentimiento de pertenencia que el entrevistado tiene con relación a sus pares. La manifestación de la necesidad de ser representado institucionalmente no es unánime y creemos que el rechazo a esa posibilidad es debido a la necesidad de preservar su individualidad garantizando su auto protección. Es una cuestión demasiado compleja cuando miramos la fuerte individualidad del artista, su forma de producción y creación que, en la mayoría de los casos es solitaria, y

traspasa el sentimiento de pertenencia de clase, siguiendo una trayectoria profesional basada en una autonomía histórica, por así decir.

*¿Cómo son comercializados tus trabajos? ¿Trabajas con alguna galería? ¿Participaste en alguna Feria de Arte? ¿Tienes conocimientos de trabajos tuyos comercializados en subastas?*

La pregunta intenta aclarar cómo el artista valora su producción, cómo la compara con producciones de otros artistas y cómo tramita en el contexto mercadológico con los sujetos involucrados en dicho ámbito, así como sus relaciones con el valor monetario, y cómo las procesa considerando que, aunque mucha de las veces no lo considera, indirectamente le preocupa. Esta relación con el dinero es demasiado compleja cuando el tema se relaciona con el arte, su producción y principalmente la comercialización por parte del artista. Quizás esta dificultad puede ser advenida por la necesidad del alejamiento de la figura del artesano, profesional que posee una posición más definida o mejor organizada ante la cuestión.

*¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un conservador-restaurador o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

La pregunta abre espacio para que el entrevistado exponga alguna duda, haga una crítica o comentario para que también pueda expresar su gusto o descontento. Es también el momento en que el entrevistador busca una abertura para viabilizar nuevos contactos y futuras entrevistas.

Con el fin de poner en práctica los conocimientos teóricos sobre la realización de entrevistas analizados anteriormente, presentamos a continuación una serie de entrevistas realizadas en el marco de esta tesis doctoral, que hacen hincapié en el concepto de ruina en la creación artística contemporánea.

TABLA 3. Artistas brasileños y españoles entrevistados.

Nº	Artistas	Nacionalidad	Tipo de obra	Página en la tesis
1	<i>Cao Guimarães</i>	Brasileña	Fotografía y cine	159
2	<i>Carlos Coelho</i>	Brasileña	Collage	169
2	<i>Fernando Cardoso</i>	Brasileña	Dibujo	174
4	<i>Marco Paulo Rolla</i>	Brasileña	Pintura y <i>performance</i>	179
5	<i>Marta Neves</i>	Brasileña	Objetos y <i>performance</i>	187

## Entrevista

---

6	<i>Ángel Serna</i>	Española	Obyecto e instalación	192
7	<i>Antonio Sanz</i>	Española	Obyecto	196
8	<i>Dan Alfaro</i>	Española	Dibujo digital	200
9	<i>José Palop</i>	Española	Pintura	205
10	<i>Lambert Penalba</i>	Española	Escultura	211



Entrevistas con artistas brasileños

a. Entrevista con Cao Guimarães



Figura 83. Entrevista con el artista en su domicilio en Belo Horizonte, Brasil.



Figura 84. Cao Guimarães, *O homem das multidões*, 2013. Largometraje, formato de exhibición DCP, 95', Digital 5.1 color.

Mario Sousa Júnior: *Cao, ¿cómo prefieres identificarte? ¿Artista, artista plástico, artista visual u otra designación? ¿Por qué?*

Cao Guimarães (Figura 83): Creo que ‘artista’ porque los medios que utilizo son muy diversificados. A veces hago películas, a veces hago videos cortos, a veces fotografías y a veces trabajo con el sonido. Así que, entre cineasta y artista, o artista visual y cineasta, es casi lo mismo. Hoy en día y cada vez más, creo que ‘artista’ es una designación más amplia. Aunque el artista es también un actor de la Globo<sup>103</sup> (risas). Puede ser artista visual tal vez.

MSJ: *¿Cómo prefieres designar tu producción; obras, trabajos, procesos, proyectos u otra designación? ¿Por qué?*

CG: Tengo de todo. Tengo obra y proyectos. Tengo trabajos en proceso y trabajos que son procesos. Por ejemplo, tengo trabajos que son infinitos, las *gambiaras*<sup>104</sup> que voy a recoger hasta morir. Tengo inventarios. Como soy un viajero, cuando estoy en una ciudad donde no tengo mucho que hacer, sigo haciendo estos trabajos. Inventario de *raivinhas*<sup>105</sup>, *paquerinhas*<sup>106</sup>, especialmente los trabajos fotográficos son los más inventariados.

MSJ: *¿Tu proceso creativo necesita de un plan previo? ¿Por qué?*

CG: Nada, soy bastante caótico. Soy muy intuitivo y obvio que las cosas que me ponen curioso, me sorprenden... Creo que me encuentro bastante con la sorpresa. Lo que me sorprende es el motor de mi deseo de hacer. Si veo algo

---

<sup>103</sup> Canal de televisión de Brasil.

<sup>104</sup> Arreglos improvisados.

<sup>105</sup> Pequeñas rabietas.

<sup>106</sup> Pequeños flechazos.

interesante, o yo estoy sorprendido por algo, sólo tengo esta iniciativa para documentar de alguna manera, o pensar en ello. Si el trabajo es más complejo, más inmersión, o para tener una financiación en el caso de una película, entonces tengo que crear un proyecto con algunos conceptos. Pero incluso en películas, rara vez uso la escritura o enrutamiento previo. Estoy realmente lanzándome en las realidades, esta simbiosis y este abismo que existe entre el "yo" y el "otro" es donde nace la obra.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es propia e individual o recurres a un ayudante o un equipo?*

CG: Depende. Hay obras que se realizan de forma individual. Los trabajos más sencillos, que por lo general son videos, fotografías u obras literarias, se realizan de forma individual, al menos al principio de la ejecución de la obra. Obviamente, tengo dos ayudantes que trabajan conmigo y que después de los trabajos realizados, o en el acabado de la construcción, que suelo hacer con Lucas, uno de mis asistentes; él es genial colorista y bueno en la parte técnica también. Como el trabajo en la última película que hice *O homem das multidões*<sup>107</sup> (Figura 84), treinta y tantas personas en el equipo, que fue un gran equipo, con el actor, así que todo es muy variable. Para la exposición en el Itaú<sup>108</sup>, por ejemplo, yo disponía de un arquitecto y el comisario, que era yo, formando un equipo. Y estas personas, que son reincidentes en mi trabajo, son una pequeña familia, funciona mediante una identificación estética, la identificación de intereses estéticos. Tengo compañeros que ya comparten las obras de autor, como Rivane Neunschwander, Pablo Lobato y Marcelo Gomes. Y el Grivo, que es mi compañero eterno en materia de sonido, porque soy de la imagen y, básicamente, cuando hago un audiovisual, necesito a alguien de audio porque de imagen entiendo yo (risas). Encontré a Grivo, mi socio complementario en la mayoría de obras audiovisuales. Él me enseñó mucho sobre el sonido, me enseñó a "escuchar" por así decirlo, (risas).

MSJ: *¿Firmas, fechas y titulas tus trabajos? En caso negativo, ¿por qué?*

CG: Firmo, pero no de la manera tradicional. Generalmente por las demandas del mercado y por la difusión de los trabajos, es exigida una hoja informativa de la fecha, de cuando se hizo, incluso de las obras de la galería o de mercado del arte, ya que hay una pequeña diferenciación entre ellos. Para largometrajes, rara vez los expongo o pongo a la venta en el mercado, pues es otro mercado, el del cine. Quitando la película *Accidente*, que es una película que hice con Pablo y que el MAM (Museo de Arte Moderno) de São Paulo compró, fue el primer largometraje que vendí como una obra de arte, con una tirada y todo, pero creo que el resto es una exigencia natural del mercado. Al vender un trabajo tengo que poner la ficha técnica, incluso cuando expongo en la galería o en un museo. Ahora, firmar una película como tal no existe. Firma física en una foto, por lo

---

<sup>107</sup> El hombre de las multitudes. Sinopsis: Juvenal es un maquinista de metro en Belo Horizonte, Margo controla el flujo de trenes. Ambos viven en un estado de profunda soledad, cada uno a su manera. Esta película es una reflexión sobre las diferentes formas de la soledad y la amistad en el universo urbano brasileño.

<sup>108</sup> Espacio cultural de exhibiciones patrocinado por el Banco Itaú.

general no lo hago, pero algunas personas las compran y la exigen, entonces no tengo ningún problema en firmarla en el reverso.

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas? ¿Puedes especificar qué materiales y en qué tiendas? ¿Tienes conocimientos técnicos de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar con nuevos materiales? ¿Con qué frecuencia?*

CG: Pues bien, el material fotográfico es ahora, básicamente, todo digitalizado. Por lo menos la parte de imagen, así que tengo que comprar una tarjeta de memoria y una cámara, un ordenador, un disco duro para almacenar y luego para imprimir. Entonces sí, yo uso los servicios de terceros. Tengo una persona que trabaja conmigo y que hace las impresiones. Elijo el papel que gusto y la tienda de marcos en Sao Paulo que hace los servicios de enmarcación para la galería. También elijo el marco. En términos de imagen es así. En cine es lo mismo. El Super 8 a veces lo sigo usando, pero en el caso de treinta y cinco (mm) y dieciséis (mm), casi ya no se utilizan. Todo está en digital, lo que necesito es una estructura, una persona que se encargue de todo. Por ejemplo, en esta película, para esta función sólo había una persona para recoger la tarjeta de la cámara, pasar los datos a un disco duro y organizar este material. Hacer una copia de seguridad en otro HDD para garantizar, porque son producciones muy caras y necesitan un equipo sólo para cuidar del almacenamiento de datos.

MSJ: *¿Lo imprevisto es importante y/o asimilado con frecuencia en tu proceso creativo?*

CG: Completamente. Como dijo una vez Albert Camus, "lo imprevisto es el dios de la razón." Lo imprevisto para mí es un instrumento fundamental. Hoy estaba escribiendo un texto sobre este tema, la era del híbrido, para un documental de ficción que me pidieron. Hablo mucho de la idea de "control" y "fuera de control". Hay cineastas o artistas que les gusta controlar todo el proceso. No tengo nada en contra, pero son personas que tienen un caso muy fuerte y que les gusta controlar todos los pasos para que nada salga fuera de lugar. Ellos ya predicen el trabajo de antemano. Entiendo más la obra de arte como una entidad, casi una entidad de *Candomblé*<sup>109</sup>. Soy el caballo del santo (risas) cuando él quiere descargar, sólo tengo que guiar un poco para ver a dónde quiere ir. Es como una pequeña melodía en mis sentidos perceptivos para saber qué camino quiere tomar (la obra) y qué tamaño quiere tener. Así que esto es todo, está muy relacionado con la casualidad. Es un trabajo que me pone ante una realidad cualquiera donde todo puede suceder y no está pre-estructurado en una ruta anterior.

MSJ: *¿Crees que los artistas comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales que utilizan?*

CG: Sí, cada vez menos. Por lo menos en mi caso. Pero sí, comparten. Hoy en día los materiales quedaron como algo abstracto para el medio digital. ¿Cuál es el material en una imagen digital? Hay más programas, o el tipo de tarjeta o el

---

<sup>109</sup> Ritual religioso de matriz africana.

tipo de lente, es más instrumental, no es física como lo fue entonces cuando entraba en el laboratorio, al papel que se utilizaba y la química que influía en el proceso. Había una cosa física más empírica, una artesanía que hoy ha desaparecido, hoy es todo un poco saneado, no se toca nada. Incluso las imágenes, hoy puedes filmar o fotografiar casi con los ojos cerrados y arreglar todo después en *Photoshop* o en otros programas. Claro que cuento con personas que me dicen mucho sobre esto porque yo soy una nulidad tecnológica y, por tanto, dependo tanto de la juventud como la que tiene Lucas mi asistente, por decirme todas estas cosas. Hay pocos artistas que intercambian estas informaciones técnicas acerca de los materiales que utilizan, pero intercambian ideas bajo los conceptos o proyectos, en mi caso, por ejemplo, no. Creo que cada vez menos artistas intercambian informaciones.

MSJ: *¿La durabilidad es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Consideras tus trabajos efímeros? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué? ¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte da la idea en un tiempo cercano a la creación?*

CG: La durabilidad de la obra sí. Creo que ella es bienvenida. Me gustaría que mis películas tuviesen vida eterna. Deseo que desde ahora hasta mil años uno pudiera ver mis películas. Creo que es un documento del tiempo, un testimonio de una vida, una experiencia de vida que es importante para las generaciones futuras. En el caso de mi trabajo, que no son objetos, porque la película no es un objeto, sino más bien eran cinco cajas, rollos que apestaban a ácido ascético y etcétera. Hoy en día los que son más inquietantes y más locos son estos almacenajes de datos muy pesados, escaneados en grandes unidades de disco duro de los que no conozco el tiempo de durabilidad y se puede perder rápidamente. Estas cosas me preocupan tanto porque me dio mucho trabajo hacerlas, ¿correcto? Te pasas la vida haciendo, es la obra de toda una vida, entonces por supuesto que quería que durase mucho tiempo. El mercado no cobra directamente la durabilidad, creo que ya es inherente a ello cuando alguien paga un montón de dinero por una obra. Incluso si se trata de una copia de una obra, la compra predice que va a durar un tiempo y en el caso del vídeo y la fotografía, tengo la matriz, porque el propietario compró los derechos de la obra, el derecho a tener tal ejemplar de este trabajo. He pasado de tener un defecto en alguna de mis fotos, a ampliarla una vez más y hacer otra copia, es así de simple (risas). No es algo como una pintura que puedes restaurar o una obra... obviamente, una performance. ¿Cómo restaurar una performance? La performance también la haces de nuevo, o contratas a alguien, tienes varias formas. Tienes la oportunidad de crear un cuerpo, es decir, pasas a crear una bula de performances (risas). Oiticica (Helio) hizo mucho esto. Hoy sus obras están siendo presentadas, cosa que él nunca había hecho antes ¿no? El dejó todo por escrito. No soy tan exhaustivo, pero contratar a personas para hacerse cargo de las unidades de disco duro y, por ejemplo, dejar las películas en la Cinemateca Brasileña, especialmente las películas de cine, incluso en *Hard Disk Drive*, HDDs, trabajos que se venden a los museos es el método que he indicado. Por

ejemplo, el Inhotim<sup>110</sup> tiene cuatro trabajos míos. El otro día llamé allí y también al Museo de Arte Moderno, MAM, São Paulo que compró la película *Historia do não ver*<sup>111</sup> y que está en VHS. ¡Nunca me llamaron para cambiarla y yo les llamé ahora! Creo que los museos, galerías y coleccionistas incluso tienen que tener un equipo para almacenar datos de alta definición como las colecciones de audiovisuales. [Es muy interesante que se toque este punto debido a que muchos artistas y fotógrafos valoran en gran medida la cuestión del objeto único]. No, ya estoy en el mundo digital. Tengo fotos del mundo físico anterior, tengo obras que todavía están en negativo. Hubo un accidente y muchos negativos se quemaron, pero cada vez más me enamoro de mi trabajo actual y las cosas muy viejas se me olvidan. Se requieren estos almacenajes de películas y videos para coleccionistas y museos. Hice una sugerencia al Inhotim, una institución que posee obras en todos los formatos debe tener una *nave madre*, como un ordenador central, un poderoso HDD donde almacenar todas las películas, en lugar de tener uno en VHS, uno en película, otro en *Blu-ray*, y otro en DVD, ya que es un lío loco. Y hoy en día todo es más simple, se puede escanear y va para un proyector de buena calidad y el diseño simplifica todo. El riesgo de pérdida es mucho más pequeño que con un disco DVD. [¿Crees que se puede producir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?] ¿La muerte de la idea de la obra de arte en general? [Sí] ¿La muerte de la idea de una obra por una desaparición? [Sí, ¡Por un deterioro, por ejemplo!] Yo creo que sí, es muy posible. Le ha sucedido a un montón de trabajos por accidentes físicos, fuego o mala preservación de películas, objetos y esculturas. Y en el mundo digital es lo mismo, sólo que es en una esfera misteriosa, ese mundo virtual en el que no sabemos cuánto tiempo durarán estos discos duros. ¿Puede ocurrir una grieta en general y desaparecer todos? Sería muy interesante para restablecer el mundo de todas las obras de arte. Es triste y agobiante, pero tiene un lado bonito, (risas).

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de tu producción o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Es ésta explícita?*

CG: Bueno, creo que tiene cada obra por separado una intención artística que se vislumbra... en todo el trabajo. Porque en todo lo que hago, a pesar de que es absolutamente diferente, a veces tiene un qué de mí, un “qué” de un estilo. Esa palabra ‘firma’ es extraña. Hay un Cao o una “Caozise”<sup>112</sup>, tengo un estilo de ver el mundo, una manera de percibir las cosas de tal modo que se pueden identificar en diferentes obras. Pero al mismo tiempo pienso que siempre busco la diversidad, la multiplicidad, diferentes maneras de hacer. La última pregunta, ¿cuál es? [¿Esta intención es explícita a una tercera persona?] La tercera persona en este caso es dónde el trabajo o la idea de la obra terminan, o continúa siendo el otro, el espectador. Creo que esta entidad solicita al otro, al que mira. Este contacto entre la obra y el espectador, esta entidad continúa en ella, y es en ella

---

<sup>110</sup> Museo de arte contemporáneo y esculturas al aire libre localizado en las cercanías de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

<sup>111</sup> Historias de no ver.

<sup>112</sup> Palabra creada por el entrevistado para designar su personalidad artística.

que está siendo formada la obra. El mismo trabajo se vuelve múltiple, multifacético y es diferente para mí o para ti, o para otro que la vio. Se trata de una multiplicación de los significados de la obra que es el gran coste de la obra. Así que no pude decir que es notable este factor, por ejemplo, la identidad de una obra de Cao Guimarães se percibe en el otro. El otro está mucho más alejado de mí, del trabajo, e incluso más allá. Cuando el trabajo es bueno y el espectador entra en contacto con esta obra, se convierte en otra persona. La obra tiene este gran poder para hacer que una persona trascienda un poco de sí misma. Porque esta modificación, la fricción entre el trabajo y el espectador, cambia un poco la forma de ver las cosas a través de una obra de arte. Creo que hay varias maneras posibles de vislumbrar una obra. Mucho depende del espectador.

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún artista(s) contemporáneo(s) en lo que se refiere a su producción o actuación en los escenarios nacional o internacional?*

CG: Sí, ¡Helio Oiticia puede ser un buen ejemplo!

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario restaurar alguna obra tuya? ¿Quien la restauró, tú, tu equipo o un conservador-restaurador? ¿Por qué?*

CG: Ya restauraron un HDD. Todo se ha ido. Por ejemplo, no es un trabajo, pero es un HDD con algunas obras, o algunos fragmentos de obras. Ahora, la restauración física de una fotografía, que sería una cosa física de una imagen fotográfica, generalmente me piden hacerlo de nuevo. Yo no la envié para una restauración. Hice una copia nueva, por el bien de la reproducción fácil. Restaurar una imagen fotográfica es muy complicado.

MSJ: *¿Cómo ves la conservación? ¿Y la restauración?*

CG: La conservación creo que es importantísima, fundamental. Creo que es la preservación de un testigo. He dicho que es muy importante ponerse en contacto con las cosas hechas hace mucho tiempo. Creo que también la conservación está en todo el mundo. No sé cómo debe ser esto en el mundo de la conservación, pero creo que la fidelidad debe ser un factor de complicación para los conservadores por tratar de entender cómo el artista lo hizo mil años atrás y para llegar a ese color, creo que debe ser muy complicado. Creo que no debemos ser prisioneros de esto. Creo que puede tener relecturas, digamos. No soy muy chiíta en relación con las obras de arte. Creo que son entidades precisamente por eso, unas veces quieren desaparecer, o que quieren modificarse. De pronto una obra antigua que es restaurada, no sé, la arreglan y a veces esa obra se queda más interesante que como el artista hizo. En el caso de las películas, por ejemplo, es lo mismo. Creo que sí, el valor de la autoría disminuye cuando comenzamos a pensar la obra independientemente del autor, ya sabes, y cuando empiezas a pensar en el autor más como un caballo del santo, cómo si las obras fueran entidades. Es un poco platónico. Es como si las obras estuviesen en otro universo y el descenso a este universo es precisamente la confrontación del autor con el espectador e incluso con el conservador. [Entonces hago otra pregunta: ¿Cómo ves la restauración?] ¡Oh, yo estaba hablando de la restauración en lugar de la conservación! Conservación: conservaría una obra para que no se eche a perder,

entonces sería conservación. La restauración, creo que es importante también, pero supongo que no soy chiíta en el sentido de que tiene que ser igual como el artista la hizo. Porque si no tienes manera de saber si vale la pena que el trabajo sea restaurado, no tienes forma de saber qué color tuvo en su tiempo. Creo que no hay ningún problema si la modifica un poco porque es una cosa que cambia constantemente, no una cosa presa a la entidad el autor.

MSJ: *¿Conoces algún teórico específico de la Conservación? ¿Y de la Restauración? ¿Cuál (es)?*

CG: No sé nada al respecto.

MSJ: *¿Haces una catalogación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

CG: *¿La documentación o la ficha técnica? ¿De organización?* [Sí] Tengo un equipo de dos asistentes que cuidan del sitio web. Pusieron los fragmentos de algunas obras en el sitio, se puede ver en el sitio. Hay mucho y la verdad es que soy muy desorganizado. Trato de arreglarlos con mis asistentes, ya que son muchos los trabajos. Siempre estoy mucho más preocupado de seguir haciendo que de la organización. Tengo más placer en hacer cosas nuevas que en seguir allí en la masturbación de lo que se ha hecho, (risas). Así que necesito un equipo que se dedica a esto y que no es barato, es caro de mantener a alguien para hacer estas cosas, pero creo que es necesario. El artista se hace viejo, se hacen muchas cosas. Acumula tanto que necesita organizarse de alguna manera. Entonces es tragado por su propio trabajo, (risas). Es como una rama que te traga, (risas).

MSJ: *En el transporte de tus trabajos, ¿es necesario un embalaje específico? ¿Es hecho por ti, bajo tu orientación, o por tu equipo?*

CG: El transporte es siempre un problema. Hay todo un arte de embalaje que me parece fascinante. Es otra área, como la conservación y restauración. Hay un libro que Rivane (Neunschwander) compró solamente de embalajes, que es fascinante. Hay un personal bien capacitado que los hacen en el estudio con mis ayudantes. En mi caso es muy simple y creo fantástico, mientras que otros artistas tienen que transportar un montón, cojo mi HD debajo del brazo (risas) y lo envío por correo. Hay una parte técnica muy aburrida en relación a la imagen de vídeo que se cambia mucho y todo el tiempo. Los programas, matrices, a veces formatos deben adaptarse a otro equipo, pierde calidad y a veces no de manera óptima porque el sistema es diferente. Así que esta es una parte técnica de la que no sé lo suficiente. Lucas es el técnico que entiende y se preocupa por toda esta parte del transporte para las exposiciones en todo el mundo. Las galerías, por ejemplo, hasta hoy no consiguen gestionar esto en el mundo del video que es más complejo, pero el mundo de las imágenes, las fotografías las galerías lo hacen todo. En las galerías están las personas especializadas en estos trámites y hacen el envío de las obras.

MSJ: *¿Contratas un seguro, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

CG: Creo que es incluso un requisito para que los museos expongan. No son cosas caras, suelen ser trabajos que van en unidades de disco duro. La cantidad que se paga no necesita ser alta.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por violar tus derechos de autor o derechos de imagen en algún trabajo? ¿Podrías relatar el hecho?*

CG: No. Tuve oportunidad, pero no lo hice. Han mostrado mi trabajo sin mi permiso. Da tantos problemas, que me da pereza accionar jurídicamente a alguien. Cuando no es algo que me afecta directamente y no me causa daños pienso que no tengo por qué poner una denuncia. Hay reglas muy estrictas en el mercado de tiradas limitadas o de exhibición. Pero ¿cómo se controla? Tienes el trabajo en la universidad X, quiero que mi trabajo sea visto. Es obvio que estos trabajos son susceptibles de ser reproducidos, de hacer un pirateo y una persona va a un amigo y el amigo lo puso en Internet, hay que ir a YouTube está lleno de videos de mis películas.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de artistas?*

CG: He participado de un sindicato. Me exigieron (risas) participar para conseguir una financiación y fue requerido que yo estuviera afiliado a la unión de los artistas. Pero yo creo que no, el arte no coincide... No sé, creo que la profesionalización del arte es muy peligrosa. Creo que el arte no se puede aprender en la escuela, yo creo que es casi una religión. Lo hago por la fe. He hecho muchos trabajos y sin dinero, incluso en la base del heroísmo mismo. No heroísmo, sino de la voluntad para hacer, el gusto de hacer. Creo que cuanto más se burocratiza el arte, menos respuesta va tener. Así que es muy peligroso, creo, las cosas de burocratización del arte, los sindicatos. Debido a que es diferente no sé. Tal vez sea el *Escritório Central de Arrecadação e Distribuição* (ECAD)<sup>113</sup>, de los músicos, que es una entidad que se encarga del control de difusión de la música. También tiene el cine, pero hoy en día el mundo es tan rápido, mis películas van a lugares que yo no consigo saber, es incontrolable. La música es otro grado, ya que genera un arte muy popular, implica un montón de dinero, incluso en las películas. El tipo de cosas que yo hago es una cosa que es más agradable, es más pequeña, pequeña con el fin de ser más humilde, sencilla, no significa que sea mejor o peor, (risas) Se tiene una dimensión más simple y por suerte no tiene que preocuparse, sino me convierto en un burócrata de las cosas que hice, como muchos artistas convertidos por el señuelo del dinero y el mercado. Ellos se convirtieron en una especie de fábrica para hacer dinero, es para hacer obras de arte como si fueran quesos, (risas).

MSJ: *¿Cómo son comercializados tus trabajos? ¿Trabajas con alguna galería? ¿Participaste en alguna Feria de Arte? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

---

<sup>113</sup>. Órgano oficial de recaudación, distribución y fiscalización de los derechos autorales en Brasil.



CG: Estoy en el mercado del arte con dos galerías principales que son: Nara Roysler Galería en São Paulo y Xippas en París. Eventualmente en Madrid con la Galería Caja Negra. He hecho algunas exposiciones en la galería Gentil A Carioca, en Río de Janeiro, pero no es una galería oficial. Y estas dos galerías principales sí, participan en ferias. ¡Muchas ferias de hoy en día (risas), cada vez hay más! Es una cosa increíble que hoy en día existe una presión sobre el artista por una producción un poco violenta de atropellar y tengo que decir que no, porque no puedo ser una fábrica de quesos (risas). Básicamente eso es todo. Y ferias, he estado en algunas por curiosidad. Hay un ambiente que me agrada mucho. Es interesante ver el mercado, ver cómo funciona, ver los amigos, artistas, curadores y galeristas. Tengo curiosidad, no estoy en contra del mercado, por el contrario, el que me da la supervivencia. Si no fuera por él yo estaría haciendo algo más. Yo vivo de mi trabajo para el mercado del arte y la obra cinematográfica también tiene una distribución que es diferente. La distribución de largometrajes, que es algo mucho más complicado porque hoy el mundo está mucho más cerrado en industria. Los lugares para ver las películas están mucho más mercantilizados en el sentido de ofrecer un tipo de cine que va para un público más amplio. Creo que las artes plásticas tienen un alcance mucho más amplio, mucho más abierto, mucho más libre para asimilar cosas completamente diferentes. Es también un arte mucho más antiguo, mucho más viejo que ya intentaron matar (risas). Y en el cine, básicamente, mi nicho son los festivales de cine. Eventualmente lanzo una película que estrenan en los cines por una o dos semanas en pequeñas salas de cine de arte en Brasil y para la televisión, los canales cerrados de televisión a veces compran, más canales culturales y, finalmente compran aquellos que tienen más audiencia. Prácticamente todas las semanas me invitan a mostrar una película, dar conferencias y participar en los debates. Por lo general, me pagan por la visita. Así son varios frentes. Estoy en un mundo híbrido entre el cine y las artes visuales. El mundo del arte es un poco más organizado en estas cuestiones de ferias y galerías. Es muy difícil entrar en ese medio, que es muy importante para el artista. Y el mundo del cine es un poco más complejo, porque un largometraje exige mucho trabajo, es una inversión muy cara de hacer y luego de buscar al público. Yo no hago una película pensando en un público y, en general no tienen una gran audiencia. Es difícil encontrar un espacio y, a menudo mis películas, por ejemplo, *O andarilho*<sup>114</sup> fue lanzada en la Bienal de São Paulo en 2006, inauguró la Bienal. *Accidente* fue vendido al MAM y se proyectó en el Panorama de las Artes. *Oto*, que es mi penúltima película, la estrené en una exposición en la Galería Nara Roysler. Ellos construyeron un cine dentro de la galería y la mostraron durante un mes, porque no quise estrenarlo en el cine. Lo envié para el Festival de Brasilia. *Euvira*, por ejemplo, la hice para una exposición sobre la arquitectura. *Limbo*, la hice para la Bienal del Mercosur. *Brasilia* la hice para una Bienal de Arquitectura de China. Así que me estoy moviendo entre el mundo de los festivales, el cine y el mundo del arte que van desde las ferias de exposiciones hasta los museos, que es lo más interesante.

---

<sup>114</sup> El caminante.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos tuyos comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podría citar las subastas?*

CG: No lo sé, creo que sólo en estas subastas de caridad, cuando me piden obras. El Museo Lasar Segal me pide ceder un trabajo. La Galería Luiza Strina también me pide alguna obra para alguna subasta, no esas grandes casas como Christie's y Sotheby's, no que yo sepa. No estoy en este ámbito, (risas). Es sólo para los peces gordos, artistas de marca, que cuestan demasiado caro, (risas).

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un conservador-restaurador o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

CG: (Risas) ¿Un conservador puede ser revolucionario? [¡Claro!] (Risas) ¿En qué sentido? Las palabras son interesantes, el conservador y el vanguardista, el conservador tradicional y el revolucionario renovador. [Yo creo sí, porque un conservador-restaurador de arte contemporáneo debe ser revolucionario. Él tiene que revolucionar incluso la visión del arte y de la conservación tradicional. Es un arte nuevo, diferente, con muchos desafíos. La cuestión de la degradación incontrolada del material orgánico, que es algo que está ahí y que es mi trabajo] (risas). A continuación, ¡los trabajos de Rivane son platos llenos para tí! Un plato lleno de tomatitos (risas). [¡Sí, y es lamentable que no sea posible hacer una entrevista con ella porque ahora vive en Londres!]. Pero usted la puede hacer por Skype, o por escrito, ¡también! [Claro].

MSJ: Cao, fue un gran placer hablar contigo y ¡muchas gracias por la entrevista!

b. Entrevista con Carlos Coelho



Figura 85. Entrevista con el artista en su taller en Belo Horizonte Minas Gerais, Brasil.



Figura 86. Carlos Coelho, *Vain glory*, 2011. Collage y resina Epoxi con interferencia en los marcos dorados, 110 x 75 cm.

Mario Sousa Júnior: *Carlos, ¿cómo prefieres identificarte, artista, artista plástico, artista visual o otra designación? ¿Por qué?*

Carlos Coelho (Figura 85): Artista visual. Porque últimamente me parece que cambió la nomenclatura. Siempre me he considerado un artista, pero veo que el nombre fue cambiado al de artista visual.

MSJ: *¿Cómo prefieres designar tu producción, obras, trabajos, procesos, proyectos u otra designación? ¿Por qué?*

CC: Yo lo llamo trabajo mientras que estoy haciéndolo, después de finalizarlo lo llamo obra.

MSJ: *¿Tu proceso creativo necesita de un plan previo? ¿Por qué?*

CC: De hecho, sí. Un plan anterior como un estudio. Mi trabajo requiere la recolección antes de hacerlo. Así que tengo que recoger un gran volumen de material y luego comenzar a realizar el trabajo.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es propia e individual o recurre a un ayudante o un equipo?*

CC: Individual y propia.

MSJ: *¿Firmas, fechas y titulas tus trabajos? En caso negativo, ¿por qué?*

CC: No me gusta firmar en la parte delantera y por lo general sólo firmo. Los títulos para mí son esenciales, encuentro importante en mí caso que (la obra) tenga título (Figura 86).

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas? ¿Puedes especificar qué materiales y en qué tiendas? ¿Tienes conocimientos técnicos de los*

*materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar con nuevos materiales? ¿Con qué frecuencia?*

CC: Utilizo materiales comunes, excepto la resina *epoxi*, de modo que la compro en lugares específicos. Ahora, los otros los compro en depósitos de materiales de construcción. Por lo general, yo sé la funcionalidad de estos materiales, pero la composición química y la información más específicas las desconozco, no tengo ninguna información. [¿Te gusta probar nuevos materiales?] Me gusta, por lo general cuando necesito algo, un material que quiero pegar en otro, entonces busco una cola diferente, me gustan mucho los adhesivos. Entonces depende de la necesidad que tengo de ver cosas nuevas.

MSJ: *¿Lo imprevisto es importante y/o asimilado con frecuencia en tu proceso creativo?*

CC: Muy importante. Todo el tiempo trabajo con lo imprevisto.

MSJ: *¿Crees que los artistas comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales que utilizan?*

CC: Creo que no. Es posible haya grupos que están asociados, pero por lo general los artistas trabajan muy solos. Por mi parte, trabajo muy solo.

MSJ: *¿La durabilidad es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Consideras tus trabajos efímeros? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué? ¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?*

CC: Durabilidad razonable, durabilidad milenaria no. No me preocupo ni un poco. [¿Consideras sus trabajos efímeros?] Efímeros no, perecederos sí, pero tal vez con el tiempo. Ellos envejecerán como todo envejece. [¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo?] Exige e incluso tiene prejuicios contra las cosas que él piensa que no van ser duraderas. [¿Ampliando la cuestión de la durabilidad, crees que puede producirse la muerte de la idea en un tiempo próximo al de la creación?] ¿La idea inicial, la esencia del trabajo? [Sí] No lo sé, esto sería una cuestión circunstancial. El trabajo puede crecer con el deterioro, puede crear una estética dramática. Creo que depende, en cada caso es diferente.

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de tu producción o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Es ésta explícita?*

CC: Por lo que he producido hasta hoy tengo la impresión de que hay una cosa conjunta. Porque yo trabajo mucho con la reunión de cosas, la recolección y después de la catalogación y reorganización es una cosa común a todos (los trabajos). [¿Y esta intención crees que puede ser explícita para otra persona?] Si la persona ve un solo trabajo, tal vez no, pero si ve el conjunto, más de un trabajo y sabe más acerca de lo que hago, esto es perceptible.

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún artista(s) contemporáneo(s) en lo que se refiere a su producción o actuación en los escenarios nacional o internacional?*

CC: Hay artistas con los que tengo una afinidad estética que me gusta, pero ahora me siento un artista que trabaja solo. No quiero ser presumido por decir esto, pero la impresión que tengo es que he creado una estética propia y el trabajo se resuelve por sí solo, no necesita referencia para ser entendido. [¿Pero tienes influencia de algún artista?] Hay varios. Tengo un montón de influencia del Pop Art. Tengo muchas influencias de la moda. Normalmente yo podría poner como influencias el arte pop.

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario restaurar alguna obra tuya? ¿Quien la restauró, tú, tu equipo o un conservador-restaurador? ¿Por qué?*

CC: Hasta el momento, ninguna obra mía fue restaurada.

MSJ: *¿Cómo ves la conservación? ¿Y la restauración?*

CC: Yo la veo como una forma de mantener, al menos intentar mantener un trabajo que ya está en un proceso de deterioro, empezando ya la extinción. Así para que dure un poco más. Creo que es un apoyo importante para el arte. [¿Y la restauración?] ¿Cómo así? [Porque es diferente. La conservación es como has dicho, mantener el trabajo]. La restauración es la interferencia misma, más específica. [¿Cómo ves esta interferencia?] Por lo general, tengo una mente muy abierta a las cosas. No me gusta ser taxativo. Así que, en el caso de la restauración o conservación, de acuerdo con el momento en que sucedió, la creo correcta, no veo ningún problema.

MSJ: *¿Conoces algún teórico específico de la Conservación? ¿Y de la Restauración? ¿Cuál (es)?*

CC: Conocí a un montón de gente en la escuela de Bellas Artes cuando hice el curso. Conocí a algunas personas del CECOR (Centro de conservación y restauración de bienes culturales muebles), incluso a ti, pero por lo general no conozco a ningún teórico de la conservación y restauración.

MSJ: *¿Haces una catalogación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

CC: Hago yo las fotografías digitalmente. Antes era analógico ahora la hago con una cámara digital y es más intensamente. Me gusta fotografiar el entorno donde realizo los trabajos en proceso, desde cuando empiezan, ¡y a mí mismo también! Así que me gusta fotografiar el espacio del trabajo y a mí mismo.

MSJ: *En el transporte de tus trabajos, ¿es necesario un embalaje específico? ¿Es hecho por ti, bajo tu orientación, o por tu equipo?*

CC: Hasta ahora tengo poca experiencia en esta área de transporte, porque yo no tengo un volumen de exposiciones que me den espacio para tener ese tipo de información. Actualmente, ya que utilizo la resina, los trabajos son más

susceptibles de arañazos y necesitan estar muy bien en los embalajes para la protección. [¡Abrasioness!] Sí, me gusta seguir con la obra. Al igual que todos los artistas porque seguimos preocupados.

MSJ: *¿Contratas un seguro, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

CC: No. Nunca los he contratado.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por violar tus derechos de autor o derechos de imagen en algún trabajo? ¿Podrías relatar el hecho?*

CC: Hasta el momento no se produjo algo tan serio. Pero he tenido la intención de protestar y reclamar cuando una vez cambiaron el marco de mi trabajo y yo no estaba de acuerdo. [¿En este caso, el marco es importante para el trabajo?] Es esencial. Mi trabajo cuando se expone está cerrado, ya no está abierto a tal interferencia.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de artistas?*

CC: Las representaciones son siempre muy buenas para no quedarse con una cosa deliberada. Pero en el caso de los artistas es todo muy subjetivo e impreciso. Realmente no opino sobre el tema demasiado. [¿No tienes ni idea de por qué sucede esto?] Es una dispersión misma. Creo que es una cosa típica del *metiér* como dije en la pregunta anterior, el hecho de trabajar solo. Así también, la gente tiene poco contacto.

MSJ: *¿Cómo son comercializados tus trabajos? ¿Trabajas con alguna galería? ¿Participaste en alguna Feria de Arte? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

CC: Actualmente estoy con una galería donde puedo comercializar mi trabajo. No me gusta vender mi trabajo y trabajo con la *Galería Carminha Macedo*. He participado de una feria en Buenos Aires, incluso donde mi trabajo fue vendido. He participado de algunos salones de arte contemporáneo también.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos tuyos comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podría citar las subastas?*

CC: No que yo sepa. Creo que no tengo ni la producción para llegar a tener una obra subastada, (risas).

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un conservador-restaurador o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

CC: En principio no. Creo que la conservación y la restauración son fundamentales para el arte. Estas disciplinas periféricas que trabajan con la materia, me parecen interesantes. Por supuesto, ponemos en duda la durabilidad de lo que hacemos, ¿a dónde va el trabajo? ¿Dónde estará expuesto?, ¿qué tipo

de luz recibirá y cuánto tiempo tendrá esta obra la originalidad mantenida? Ahora, llega un momento en que se pierde el control. Por lo tanto, es importante contar con personas preocupadas por esto, incluyendo el mantenimiento de la fidelidad del trabajo como el artista, ha pensado dejarlo para el público.

MSJ: Pues, Carlos ¡muchas gracias por la entrevista!

c. Entrevista con Fernando Cardoso



Figura 87. Entrevista con el artista en su taller en Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.



Figura 88. Fernando Cardoso, *Sin título*, 2013. Nankim y acuarela sobre papel, 200 x 150 cm.

Mario Sousa Júnior: *Fernando, ¿cómo prefieres identificarte, artista, artista plástico, artista visual o otra designación? ¿Por qué?*

Fernando Cardoso (Figura 87): Artista plástico, pero no me detengo a pensar en esto, (risas).

MSJ: *¿Cómo prefieres designar tu producción, obras, trabajos, procesos, proyectos u otra designación? ¿Por qué?*

FC: Proyecto o trabajo. Obra, por lo general ocurre como un cuerpo de trabajos, algo listo y como mi trabajo es un proceso, no tengo una obra.

MSJ: *¿Tu proceso creativo necesita de un plan previo? ¿Por qué?*

FC: Desde el punto de vista del material sí. Por lo general, esbozo un par de cosas antes de llegar incluso a hacer un trabajo (Figura 88). Es como un proyecto, pero no es algo racional. Hago una serie de dibujos y voy produciendo uno por uno sin preocuparme. Los dibujos acaban por tener una conexión. Las cosas van sucediendo. Es similar a lo que hago en el jardín. Tengo una pequeña receta, pero hay sorpresas felices, depende del tamaño de la obra y entonces me va a sorprender en el proceso.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es propia e individual o recurres a un ayudante o un equipo?*

FC: No, es todo individual.

MSJ: *¿Firmas, fechas y titulas tus trabajos? En caso negativo, ¿por qué?*

FC: Por lo general no pongo títulos, depende. Sólo firmo y fecho.



MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas? ¿Puedes especificar qué materiales y en qué tiendas? ¿Tienes conocimientos técnicos de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar con nuevos materiales? ¿Con qué frecuencia?*

FC: Utilizo acuarela o gouache y me gusta elegir el papel, tengo un fetichismo sobre eso, (risas). Forma parte del proceso, hago algunas pruebas para saber si la composición del papel tiene un cincuenta por cien de algodón o no.

MSJ: *¿Lo imprevisto es importante y/o asimilado con frecuencia en tu proceso creativo?*

FC: Da la impresión de que todo está muy bien pensado. Ocurre lo imprevisto en el sentido del resultado final, ni en la foto podemos tener todo controlado. Cuando lo imprevisto ocurre, es mínimo, no puedo imaginar cómo será una mancha, pero ya conozco toda la estructura del trabajo. Hago una composición de todo el trabajo antes. La ejecución puede tener un imprevisto u otro, y a veces voy a rechazarlo o a veces me agrada y puede que aparezca otra cosa, como si se tratara de una pequeña cadena.

MSJ: *¿Crees que los artistas comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales que utilizan?*

FC: En algunos grupos en los que participo, y como Línea Imaginaria, en los cuales conozco a gente desde hace mucho tiempo, las personas utilizan las mismas técnicas, así es tranquilo. Pero en general los artistas comparten muy poco las informaciones técnicas al respecto de los materiales que utilizan.

MSJ: *¿La durabilidad es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Consideras tus trabajos efímeros? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué? ¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?*

FC: No. Porque el soporte que utilizo es más tradicional y el material que utilizo a veces pasa a ser duradero, no porque yo quiera que sea duradero. Cuando utilizo la acuarela o guache o pigmento, quiero que sean los mejores, no por la durabilidad sino por la intensidad del color y sólo voy a lograr esto con un buen pigmento, que muchas veces ni siquiera tenemos disponible. Entonces voy a elegir el mejor papel, el mejor tinte para conseguir los mejores resultados sobre él. [¿El efecto de la satisfacción por su creación!] Termina siendo más duradero que si he usado una pintura gráfica, un Ecoline, otro tinte. Tengo un fetiche con el material, el resultado que me da el efecto esperado. [¿Ampliando este tema de la durabilidad, usted cree que se puede producir la muerte de la idea en un tiempo aproximado al de la creación?] Yo no pienso sobre este tema en el caso de mi trabajo. Lo veo en otros trabajos. [¿En tus trabajos?] No, ¿de otros artistas!

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de tu producción o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Es ésta explícita?*

FC: No pienso al respeto. La intención termina sucediendo en la ejecución y en la forma en que se presenta. Es como un regalo personal. [¿Entonces no piensas en el futuro del trabajo?] No, (risas).

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún artista(s) contemporáneo(s) en lo que se refiere a su producción o actuación en los escenarios nacional o internacional?*

FC: A veces no es así de lejos. Hay un artista que me encanta y que es casi un gráfico, es más o menos de mi edad y se llama Marcelo Tzam, un canadiense que no es muy conocido y que ya hemos esbozado juntos algo para una exposición colectiva. Me encanta David Hockney. Creo que ese hermoso trabajo que hace, una relectura de la silla de Van Gogh con un pañuelo y luego fotografió la escena en un hotel en California con una silla y una bata de baño tirada. Me pareció hermosa, esta provocación. Esta cosa del placer que admiro mucho. Mónica Rubinho es una artista brasileña que me gusta mucho también. [Su pasión es el dibujo ¿no?] Sí, el dibujo y sus derivados. Me gusta del grabado en metal, del vidrio, pero no trabajo con estos materiales. ¡Sellos, cartas de ese universo!

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario restaurar alguna obra tuya? ¿Quien la restauró, tú, tu equipo o un conservador-restaurador? ¿Por qué?*

FC: Nunca he restaurado porque en mi caso yo no podía hacerlo, soy lego en la restauración. He tenido obras restauradas. El papel debido a las manchas o moho debido a la humedad, por ejemplo. En Rio de Janeiro, el MAM (Museo de Arte Moderno) tiene un problema de humedad que ataca toda la colección. En mi trabajo siempre será necesario este tipo de tratamiento. Si depende de mí, los restauradores trabajarán siempre (risas).

MSJ: *¿Cómo ves la conservación? ¿Y la restauración?*

FC: ¿Desde qué punto de vista? [¿Si crees que es necesaria?] En mi caso creo que es necesario, es bueno. Yo estoy involucrado con ella todo el tiempo. Pero también depende de cuando estoy hablando entre galería y artista o entre museo y artista, depende también de la forma, no es sólo la restauración, a veces hay casos de mis trabajos que están conmigo y se almacenan de una forma, y cuando están en casa de un coleccionista, o si es en otra ciudad con una humedad diferente, se mantienen de otra manera, entonces la restauración variará en consecuencia de esto. Tengo menos problemas con la luz, debido a que el pigmento es más estable. Por lo general, los problemas están relacionados con el soporte de papel.

MSJ: *¿Conoces algún teórico específico de la Conservación? ¿Y de la Restauración? ¿Cuál (es)?*

FC: No, no conozco. La única persona que conozco y que está más por esta área teórica eres tú. Conocemos muchos prácticos en esa disciplina y suelen ser personas que reparan las cosas como arreglador de ollas o martillito de oro, por ejemplo, y que no saben que se necesita una formación previa, el conocimiento teórico para actuar, (risas).

MSJ: *¿Haces una catalogación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

FC: A veces la hago yo, pero por lo general las galerías la hacen y envían para la impresión de catálogos

MSJ: *En el transporte de tus trabajos, ¿es necesario un embalaje específico? ¿Es hecho por ti, bajo tu orientación, o por tu equipo?*

FC: Actualmente es una compañía la que hace el embalaje debido a los montajes en las cajas con cristales. Pero antes era muy precaria. Hay una transportadora que me gusta que es el *Alvestergam* que hace todo el montaje, ya tiene un equipo especializado. Trabajan con dibujos en específico, con las cosas más frágiles.

MSJ: *¿Contratas un seguro, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

FC: En las últimas exposiciones lo hacen las galerías. Todo se hace correctamente por parte de las instituciones que contratan el seguro. He tenido problemas con una exposición que fue un proyecto de artistas brasileños en Alemania y la obra tuvo su montaje allí. Cuando se envió a Brasil me cobraron un precio que no podría permitirme porque no lo había declarado. El seguro y el envío de la caja fuerte suponía unas tres veces más el valor de mi trabajo. Entonces el trabajo tuvo que ser incinerado.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por violar tus derechos de autor o derechos de imagen en algún trabajo? ¿Podrías relatar el hecho?*

FC: No. Nunca

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de artistas?*

FC: Me encantaría que hubiera. Es una utopía. [¿Por qué?] La clase está totalmente dispersa, es una nube. No había de esto ni en la época de Picasso. Nunca he oído hablar del tema. Debe existir en el caso de aquellos que tienen una producción sistemática, más artesanal y grandes grupos involucrados. Creo que está más por los artesanos mismos.

MSJ: *¿Cómo son comercializados tus trabajos? ¿Trabajas con alguna galería? ¿Participaste en alguna Feria de Arte? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

FC: He participado de ferias. Una en Frankfurt en Alemania, en la ArteBA en Buenos Aires, en la SPArte en São Paulo y con frecuencia en la Arte Rio en Rio de Janeiro. No tengo una galería en específico.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos tuyos comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podría citar las subastas?*

FC: Aquí, en Belo Horizonte siempre hay subastas. Hay algunas en el *Palacio dos Leilões* que son de beneficencia. La mirada de los coleccionistas de aquí es muy conservadora. No sé si es mejor o peor para mi trabajo. Por ser un trabajo que requiere un montaje tradicional puede tener más aceptación, pero a veces el problema es que la temática no es comprendida.

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un conservador-restaurador o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

FC: Creo que ya he dicho que la restauración depende de la conservación, depende del trabajo, depende de la localización, esto es muy relativo. En mi opinión, mi caso es específico. La restauración prolonga más la vida del trabajo sin interferir con él. De hecho, el tipo de trabajo de restauración es más sobre el soporte, un intercambio de una caja a otra. Si se trata bien, va a durar más. Pero eso no lo hace tan importante para mí, a veces me pongo más feliz por un registro en un sitio de internet o en un catálogo, por ejemplo. El trabajo es importante en el momento que lo estoy haciendo y el contacto con el material, y luego se dispersa, no recuerdo de obras antiguas y hasta me sorprende cuando las veo de nuevo. Me gusta verlas restauradas. ¡Se manchó toda y ahora está muy hermosa y es esto!, (risas).

MSJ: Fernando, ¡muchas gracias por la entrevista!

d. Entrevista con Marco Paulo Rolla



Figura 89. Entrevista con el artista en su domicilio en Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.



Figura 90. Marco Paulo Rolla, *Picnic*, 2000. Instalación con cerámica, porcelana y objetos, 400 x 350 cm.

Mario Sousa Junior: *Marco Paulo, ¿cómo prefieres identificarte, artista, artista plástico, artista visual o otra designación? ¿Por qué?*

Marco Paulo Rolla (Figura 89): (Risas) Por lo general he decidido artista. Debido a mi relación con la multiplicidad de lenguajes, y incluso fuera de las artes visuales, a la música, la danza, así que es un poco raro reducirlo a artista dvisual, artista es bueno.

MSJ: *¿Cómo prefieres designar tu producción, obras, trabajos, procesos, proyectos u otra designación? ¿Por qué?*

MPR: (Risas). Son muchos trabajos. Por lo general, trabajo.

MSJ: *¿Tu proceso creativo necesita de un plan previo? ¿Por qué?*

MPR: A veces sí y algunas veces no. En realidad, podemos decir que, como yo trabajo con imágenes muy dispares como referencia para la lectura el sistema social para hacer performances, esculturas e instalaciones, hago un borrador generalmente muy rápido. Si necesito una cosa técnica truncada para construir, entonces tengo que hacer un plan previo. Es bueno decir que todo tiene alguna referencia. Por ejemplo, en la pintura o dibujo no hago un estudio previo de color, es una reunión de la imagen para ser tratada en la pintura.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es propia e individual o recurres a un ayudante o un equipo?*

MPR: Hasta hoy es individual. Solamente recojo a los técnicos para hacer cerámica. Ahora que tengo la oportunidad de trabajar con el bronce, como no tengo esta técnica, voy a recurrir a una fundición, en la cerámica también. No tengo ningún interés en ser un ceramista, pero creo que los materiales son increíbles, así que prefiero no saber la técnica para explorar con un poco más de libertad, (risas). [¿Y en la performance?] La performance es una cosa muy específica. La performance depende siempre de alguien más para documentar. Necesitas a alguien para darte apoyo, para vigilar el evento por si una cosa está mucho más allá de lo que esperas, por lo que siempre es una producción. Si es

una cosa muy compleja, si una institución llama, la producción está a cargo de la institución. Creo que la performance, así como el teatro, la danza, siempre requieren de un equipo alrededor.

MSJ: *¿Firmas, fechas y titulas tus trabajos? En caso negativo, ¿por qué?*

MPR: Sí. La mayoría tienen título, lo único sin título es el título en sí mismo (muchas risas). Y que me gusta mucho (trabajo). Se trata de una cabeza de un hombre cortada, (risas).

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas? ¿Puedes especificar qué materiales y en qué tiendas? ¿Tienes conocimientos técnicos de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar con nuevos materiales? ¿Con qué frecuencia?*

MPR: Bueno, uso varios materiales. Algunos más como pinturas industriales, compro algunas cosas especializadas, sobre todo en la cuestión del color, y luego busco en las tiendas, principalmente en Europa, (risas). [¿Sí porque tienes esta posibilidad, dicho de paso!]. Cuando sucede, trato de equiparme un poco de algunas pinturas que no existen aquí. Colores en su mayoría muy absurdos. También material para esculturas, herramientas que no encontramos aquí en Brasil, (risas). En São Paulo hay buenas tiendas especializadas, pero las cosas son tres veces más caras y no siempre hay de todo. Por ejemplo, una herramienta para esculpir piedras. Yo he hecho esculturas en piedra, entonces es difícil tener herramientas para hacerlas. Yo estaba aprendiendo a tallar piedra con un artesano de Santo Antonio do Leite y su herramienta fue inventada por él mismo. Me dio un regalo, un hacha (risas), una más grave y absurda. Pero él me dio el hacha de guerra con su don, siempre hablo con él. Él incluso me dio una plancha que hizo. Cada herramienta se construye. Ellos conocen las herramientas de poder, pero no todo el mundo puede comprarlas. [¿A ti te gusta probar nuevos materiales?] Sí. He hecho un poco de trabajo con polvo de piedra, pero luego no me preocupo mucho porque es una cuestión natural y creo que sigue siendo como en la naturaleza. A menudo también he usado, y me han dicho que una cosa que puede ennegrecer, es el café, la mancha de café. Y ahora, por ejemplo, yo siempre quise usar sangre. Me han dicho que es un buen material, (risas).

MSJ: *¿Lo imprevisto es importante y/o asimilado con frecuencia en tu proceso creativo?*

MPR: Sí, lo imprevisto es vigilado. Trabajo con una espontaneidad inconsciente, que tiene la apertura al inconsciente en cierto límite y también es consecuencia de la casualidad. Pero no es sólo lo imprevisto en el momento de hacer. La posibilidad que más me gusta son las cosas que encuentro, parece que tienen el sentido perfecto, y no me buscaron, aparecen. Creo que es increíble cuando esto sucede.

MSJ: *¿Crees que los artistas comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales que utilizan?*

MPR: No siempre (risas) No siempre. Creo que es incluso un poco extraño. Por ejemplo, cuando oigo hablar, como ahora trabajo en la universidad, veo

compañeros profesores que esconden las técnicas de los alumnos, creo que es un poco extraño también ¿no? Hay que ver el nivel de tontería en este tema, por qué la técnica es sólo técnica.

MSJ: *¿La durabilidad es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Consideras tus trabajos efímeros? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué? ¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?*

MPR: Me preocupa hasta cierto punto. Ahora me preocupa más el papel, pero antes no me importaba. Hoy sé que tienen pecas, como yo (risas). Algunos tienen más, otros tienen menos. Esto lo he entendido ahora. El papel, la tinta; por lo general utilizo acrílico. Yo no mezclo tipos variados de tintas, así que no hay mucho de este problema por ahora. El acrílico es muy nuevo como técnica, no sé cómo es su comportamiento en cuanto el paso del tiempo.

La fotografía, por ejemplo, descubrí que es la peor cosa es por tener mucha posibilidad de rayarse. Hay que ver sólo por el rascado, (risas). Me preocupa, pero yo no puedo detenerme por eso. Ahora las nuevas técnicas de impresión de fotos, sé de un montón de gente que vende en la galería, las imágenes desaparecen y, a menudo en poco tiempo los artistas tienen que hacer de nuevo las imágenes para volver al coleccionista. No he tenido este problema porque no trabajo sistemáticamente con este soporte, pero tengo un par de proyectos en fotografía. Y otra cosa que me preocupa, más que la cuestión de hacer la materia digital, es la documentación, hoy es cada vez más volátil, más extraño. También tienes los vídeos, de estos me preocupo un poco más, me preocupa. Me preocupa la durabilidad de este mundo, que va a explotar desde el interior, (risas).

Me preocupa si hacemos las obras pensando en el futuro de una civilización. Ver nuestro tiempo, porque me importa, incluso imprimirlos forma parte un poco del sentimiento de nuestro tiempo. Así que hay una razón para tener futuro, ¿no? La voluntad de que éste existe, esa posibilidad, ¿por qué tenemos esta fascinación de ver las cosas del pasado? yo la tengo. Mi trabajo tiene mucho del pasado, de la fascinación por las cosas que he encontrado de situaciones pasadas que creo que están todavía muy presentes en los seres humanos de hoy, creo que la ilusión de nuestro presente y nuestro futuro es una extraña carga. Veo que muchos artistas denigran el pasado. Creo que el arte contemporáneo de hoy a menudo denigra esta posibilidad de diálogo con el pasado, como si se tratara de un problema de técnicas obsoletas. Me parece muy pueril, un poco vano. [¿Y el tema de la ruina, te encanta?] Creo que es muy interesante. Bueno, no solo la ruina como sustrato de antaño, sino también las cosas que se han conservado son cosas muy interesantes que encuentras que también me encanta, no es sólo la ruina. La ruina es nueva, excepto que sabemos que no todo lo es seguro, ¿no?

[¿El mercado exige durabilidad en su trabajo?] El mercado no me ha exigido tampoco, (risas). Por desgracia, el mercado está un poco lejos de mí, (risas). Pero hay una preocupación de quien compra. Creo que el mercado aprecia esto. Me gusta la performance, por ejemplo. Es una pregunta graciosa, porque... yo sé de

un artista brasileño que vende performances. Así que, por supuesto, los museos comenzaron a pensar que su performance es comprable. ¡Pero de la mía nunca pensaron en eso! (risas). Una vez quisieron comprar una performance mía en los Países Bajos, un supermercado, una red de supermercados. Entonces les envié una carta a ellos preguntando qué era exactamente lo que estaban buscando para comprar, porque yo no me podía vender como intérprete, pero podría vender el video, todos los muebles que eran parte de la instalación. Podría venderles un toro y muchas presentaciones a ellos, entonces se dieron por vencidos. No sé lo que querían, porque no me contestaron, (risas). [¿Ellos querían usar su imagen de una forma comercial?] Creo que querían comprar la presentación, pero no pudieron hablar. Porque subían con una propuesta para comprar la performance, no es diferente. No sé si puse en una carga muy irónica en la cuestión, me pareció un poco extraño, (risas).

[Bueno, ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿crees que puede ocurrir la muerte de la idea en un momento muy cercano al de la creación?]. Esta pregunta, ¿cómo? La muerte de la idea... [En realidad, lo que pasa es que la materia puede degradarse lenta o aceleradamente. Esto dependerá de factores "n". ¿Crees que puede llegar a un punto donde la degradación comprometa la idea del trabajo y ya no tenga sentido como una idea?] Sí, creo que sí. En algunos casos sí. Si el trabajo no está hablando de la posibilidad de degradación. Tengo varias obras que hablan de ella. En este caso, la transformación es interesante. Tengo un trabajo que es un plan de vajilla de porcelana blanca y recibe charcos de vino. En el principio era una porcelana china muy vítrea, de buena calidad. El vino no ha penetrado de momento, pero hoy esta obra está muy impregnada por la mancha. Descubrí que el mismo tratamiento que hacemos con tela blanca, se puede hacer con ella. Puse lejía sobre la macha bajo el sol y tuve un buen resultado. No volvió a ser como era antes, pero casi. La obra habla de una mancha. Esta tela se deslustra por la voluntad del que es dueño de la obra. Yo por ahora no iba a paralizarlo. Si no está el charco no tiene sentido, (risas). En ese caso, me acordé ahora, el papel, por ejemplo. Tengo unos papeles de algunos dibujos de 1994 y 1996 que presentan unas pecas, están llenos de manchas, al principio me causó un distanciamiento el ver eso. Pero hoy me veo como una persona de edad, (risas). ¡Es por eso que el tiempo tiene que avanzar! (risas).

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de tu producción o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Es ésta explícita?*

MPR: Creo que tiene ambos. En cada obra por separado tengo una intención casi en el sentido del viejo artesano que busca una mejora de la atención y la mejora de la sensibilidad personal y artística de la misma. Pero con el tiempo, lo imprevisto ocurre con bastante probabilidad y ahí volvemos sobre la cuestión de coincidencia; en esta tensión general de la obra aprendí a creer en el inconsciente de una inteligencia poderosa que no domino totalmente. Eso es bueno porque soy una persona a la que le gusta controlar, en cierto sentido. Y luego las cosas aparecen y a menudo me encuentro algo que utilicé artísticamente hace años, y que vuelve en otras maneras en otros trabajos después de un largo tiempo, o



incluso temas que salpican entre una cosa y otra. Puedo hacer estas producciones con materiales de diversas épocas que parece que se hicieron para ese conjunto. Así que me parece muy interesante dejar que eso suceda. Por ejemplo, tengo una producción que termina. Estoy haciendo este conjunto de obras, mientras que las ideas vienen, dejo que vengan y no reniego porque no están en ese orden. [Y para nosotros, para los conservadores-restauradores, ¿crees que la intención, debe ser general o específica, puede ser explícita?] La idea de que había que trabajar con esa en especial. Creo que sí lo es. Yo trabajo mucho con la ruptura con el polvo. Tengo la tendencia a apreciar la estética de la atención en la fabricación, en el hacer de lo esmerado.

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún artista(s) contemporáneo(s) en lo que se refiere a su producción o actuación en los escenarios nacional o internacional?*

MPR: Por supuesto. Hay algunos artistas estadounidenses como Paul McCarthy, por ejemplo. De McKeller estoy un poco más alejado. Acabo de ver que el espíritu no siempre es materia. Estos artistas hacen que esto sea bueno en cuestión técnica ¿no es así? No sé si ellos lo están haciendo realmente, ¿verdad? Pero esta cosa de la materia se explorará en diversas sensaciones en función de lo que quieren expresar. En Brasil conservo mucho en la memoria a Paulo Prous, siendo que él no es un tipo que trabaja la pintura, ni el dibujo, esta cosa de la técnica más tradicional, pero su espíritu me gusta mucho y sobre todo otros dos artistas del modernismo, Ismael Nery y el ... (me olvidé el nombre). [¿Oiticica?] No. Oiticica no tiene nada que ver conmigo, (risas). La cuestión filosófica de él me parece muy interesante y creo que la gente lo denigra. Él era una persona muy cariñosa, no es esa cosa arrogante que la gente opina de él. Creo que es mucho más interesante lo que hacía. El otro es el de Flavio de Carvalho que tiene mucho que ver con mi actitud poco experimentalista y esquizofrénica, (risas).

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario restaurar alguna obra tuya? ¿Quien la restauró, tú, tu equipo o un conservador-restaurador? ¿Por qué?*

MPR: Las pequeñas cosas de papel hace mucho tiempo, las hacía yo mismo. Pero yo las hice de una manera como si fueran artísticas, (risas). Y ahora hay un caso muy fuerte, que era una enorme instalación de cerámica *O Picnic* que sufrió una caída al principio, y después un desastre mayor. Fue restaurado por la conservadora-restauradora Fernanda Tosso que es de São Paulo. La restauración ha quedado muy bien. En algunos papeles no fue posible eliminar las manchas, sino realizar sólo una limpieza. La persona decidió no blanquear, ya que podría dañar los diversos materiales de grafito adherido, lápiz de color y otros.

MSJ: *¿Cómo ves la conservación? ¿Y la restauración?*

MPR: Bueno, creo que son unas amigas (risas). En este caso del *Picnic* (Figura 90) fue un accidente, porque yo ni siquiera quise verlo roto. [¿En este caso estamos hablando de la restauración no?] Sí. [¿Le pregunto acerca de la conservación!] La conservación también, pero es difícil de controlar. Como yo no tengo un gran flujo en el mercado, mi producción es muy lenta y a veces las obras salen a otros lugares, pero tengo muchas que están conmigo. En el estudio,

no tengo mucho tiempo para organizarlas y empieza de ahí. Si tuviera más tiempo en el taller quizás yo podría cuidar de ellas en este sentido. Creo que necesito a alguien para que me ayude en esto.

MSJ: *¿Conoces algún teórico específico de la Conservación? ¿Y de la Restauración? ¿Cuál (es)?*

MPR: ¡No!

MSJ: *¿Haces una catalogación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

MPR: Esto ha ido cambiando con el tiempo. Anteriormente tenía las diapositivas. Hoy en día las diapositivas ya están escaneadas y todo el resto es digital. Y luego está la preocupación, hoy tengo tres copias en discos duros. He perdido dos, uno dentro del ordenador y otro fuera. Yo había hecho esta organización (documentación técnica) y en esos tres años he organizado un gran archivo y me da miedo perderlo. Yo no sé cómo hacerlo, estoy esperando que la tecnología sea más fiel a mí.

MSJ: *En el transporte de tus trabajos, ¿es necesario un embalaje específico? ¿Es hecho por ti, bajo tu orientación, o por tu equipo?*

MPR: Lo hago yo. Cuando hay una institución involucrada por lo general se contrata a alguien para hacer el embalaje. Tengo algunos embalajes que reutilizo, pero creo que cada transporte tiene que tener un embalaje especial. Las cosas por aquí no son así. Especialmente si no es una persona muy valorada económicamente, puede ser hasta muy valioso artísticamente pero económicamente es diferente.

MSJ: *¿Contratas un seguro, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

MPR: La situación es diferente por aquí (Brasil, Belo Horizonte). Si exiges el seguro ¡no haces nada! Especialmente si no eres una persona cuyo trabajo esté muy valorado económicamente, aun que lo esté artísticamente. La gente no siempre piensa que tienen que pagar por el seguro. Principalmente las galerías no se preocupan por eso. Por lo general, cuando hay una institución involucrada, vale la pena, pero no siempre es así. En Brasil estas cosas son todavía muy flojas, extrañas y flotantes. Depende en gran medida de su estado, del acuerdo con el cliente que tratan diferente, por desgracia.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por violar tus derechos de autor o derechos de imagen en algún trabajo? ¿Podrías relatar el hecho?*

MPR: No. Desde el derecho de autor no. Sólo demandé por una pérdida de una obra. Yo demandé a un galerista con el cual he trabajado, pero no por eso llegamos a la justicia porque de pronto él se sintió acorralado y pagó el valor del trabajo, (risas). Sin embargo, en relación a la imagen nunca ocurrió.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de artistas?*

MPR: Mira. Creo que aquí no funcionan porque están estrechamente vinculados a las relaciones comerciales y no están dispuestos a hacer frente a la verdadera cuestión artística. Las leyes en relacionadas con los museos y solamente con la preocupación de vender obras para decorar edificios. En poco tiempo estarán haciendo un consorcio de casas con pinturas (risas). Los sindicatos no tienen esta preocupación artística ¿no? Derechos de autor, creo que hasta son necesarios, pero como la credibilidad de los sindicatos está muy alejada, es así que me alejo yo también.

MSJ: *¿Cómo son comercializados tus trabajos? ¿Trabajas con alguna galería? ¿Participaste en alguna Feria de Arte? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

MPR: Yo comercializo tanto dentro de mi taller como también en la galería. Trabajo con la *Galería Vermelho* en São Paulo. Pero mi trabajo no es un trabajo fácil de comercializar. Bueno, eso dicen porqué no consiguen venderlo, (risas). O están en el lugar equivocado, o de lo contrario realmente mi crítica social es buena. Y yo no consigo venderlos tampoco. ¡Nunca he entendido el mecanismo de la feria, que también está vinculado a esto! El galerista explicó el por qué no me llevó a la feria. Explicó que el stand de la feria es muy caro. La galería cuenta con un cuidado en la creación de un equipo muy grande, al menos 20 personas para promocionar algo que se hace. Son muy correctos. Cada vez que algo sucede con el trabajo se hacen responsables. Derivan el costo de producción de las obras, todo muy bien cuidado. Tienen cuatro vendedores y la prioridad va a aquellos que ya tienen una garantía de ventas. Ellos tratan de hacer las ventas antes de los días de la feria, se llevan las obras que ya están vendidas. A la medida que mi trabajo está todavía fuera de ese contexto, los problemas del mercado, son volátiles y momentáneos. Lo considero una cuestión de tiempo. Veo esto también como algo libertador, mientras sea difícil en mi vida, trato de trabajar en otras cosas. Pero tengo libertad para crear arte. No estoy presionado por hacer más porque yo no tengo que vender. Y puedo imaginar un montón de cosas absurdas: mala suerte, no tener que responder a nada. Me hace fuerte no tener ningún vínculo. Hay artistas que sufren el estigma de una sola obra. Incluso si tratan otras cosas, todo el mercado presiona para que haga el mismo trabajo siempre. Esta energía (la creación) se ha ido, y puede causar vacíos también. Esta es una de las relaciones en las que el mercado puede crear mucha tensión con el artista. Es un malestar que tengo en consecuencia, mientras que haya una ganancia, (risas).

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos tuyos comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podría citar las subastas?*

MPR: He oído hablar de ellas aquí en Belo Horizonte. Sin embargo, ni siquiera las conozco. Aquí hay una casa de subastas.

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un conservador-restaurador o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

MPR: Por ejemplo, el tema de las obras efímeras en el arte contemporáneo. ¿Cómo es la conservación-restauración al tener que hacer frente a la imposibilidad de actuar? [En realidad el arte contemporáneo tiene muchos retos, y uno de ellos, o tal vez, la mayoría de ellos sería el tema de nuestro trabajo. Así que le pregunté sobre el tema de la ruina, porque en realidad, el arte contemporáneo no admite la ruina, ni a la puntual, ni la total. Creo que, de acuerdo con mis estudios, mis experiencias de conservador-restaurador, te puedo decir que al menos en el contexto de los museos, hay obras en los almacenes que no se pueden restaurar porque requeriría un alto nivel de intervención, rayando casi una recreación o una falsificación. No pueden ser mostrados, ya que están deteriorados. Así que se quedan en los almacenes, porque no pueden ser vendidos o desechados. Así, son cadáveres reales. Debido a que mi trabajo es estudiar el concepto de ruina, saber por qué el arte contemporáneo no asume la ruina que también incluyo el tema de la muerte de la idea. Si no se muestra el trabajo, no se ve, la idea muere]. Esto tiene que ver con el mercado como hemos hablado antes. Debido a que el mercado siempre requiere que las obras estén perfectas [¡Por supuesto, la durabilidad y la alegría, como nosotros seres humanos!]. Una vez tuve una muy buena historia en los Países Bajos. Me invitaron a una obra de cerámica y el trabajo iba a estar expuesto a la intemperie. La exposición fue vista sobre el canal y celebró el nacimiento o la muerte de un deportista. Yo expuse dos trabajos durante un año, uno de ellos, flotando en el agua del canal. Parte de este trabajo se había ido y se había hundido, (risas). Me gustó la idea de un grupo de buceadores que estaban allí para rescatar el trabajo en el canal sucio. Encontraron el trabajo y me enviaron una imagen arqueológica, estaba todo lleno de limo. Entonces les pedí que no lo limpiaran, para incluir el punto de vista de del efecto del tiempo. Cuando llegó el trabajo, le limpié algunas cosas, después le fijé toda la suciedad. [¡Es decir, has cristalizado un momento de la degradación!]. Sí, ¡la degradación fue también una maduración para mí!

MSJ: Marco Paulo, ¡gracias por la agradable entrevista y un gran abrazo!

e. Entrevista con la artista Marta Neves



Figura 91. Entrevista con la artista en su domicilio en Belo Horizonte. Minas Gerais, Brasil.



Figura 92. Marta Neves, "Cenas para uma vida melhor", 2008. Colage de osos de pelusa sobre tejido de algodón, 200 x 150 cm.

Mário Sousa Júnior: *Marta, ¿cómo prefieres identificarte, artista, artista plástico, artista visual o otra designación? ¿Por qué?*

Marta Neves (Figura 91): Artista plástica.

MSJ: *¿Cómo prefieres designar tu producción, obras, trabajos, procesos, proyectos u otra designación? ¿Por qué?*

MN: Trabajo.

MSJ: *¿Tu proceso creativo necesita de un plan previo? ¿Por qué?*

MN: Yo trabajo más con un cierto proceso de pensamiento y cierta articulación de las ideas, en verdad el trabajo empieza con un proceso de idealización, procedimientos de raciocinio y de investigación. Los intentos y los errores empiezan antes mismo de pensar y poner manos en la obra. Pienso que la ejecución del trabajo cobra un tiempo mayor.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es propia e individual o recurres a un ayudante o un equipo?*

MN: Busco a terceros muy frecuentemente. Busco personas que no están ligadas en el arte para concretar procesos de impresión, a veces hasta en los procesos de ejecución, eventualmente. Yo tengo trabajos que fueron hechos por terceros que no son artistas.

MSJ: *¿Firmas, fechas y titulas tus trabajos? En caso negativo, ¿por qué?*

MN: No de la forma clásica.

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas? ¿Puedes especificar qué materiales y en qué tiendas? ¿Tienes conocimientos técnicos de los*

*materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar con nuevos materiales? ¿Con qué frecuencia?*

MN: Eventualmente porque yo trabajo con muchos materiales que no son esencialmente materiales del arte. Utilizo materiales de divulgación de publicitarios, placas de impresión de publicitarios, divulgación de ferias, materiales variados ligados al bordado, material de decoración, osos de terciopelo (Figura 92), etc. Son materiales variados y no necesariamente materiales del arte.

*MSJ: ¿Lo imprevisto es importante y/o asimilado con frecuencia en tu proceso creativo?*

MN: Sí, mientras exista siempre un planeamiento.

*MSJ: ¿Crees que los artistas comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales que utilizan?*

MN: Pienso que una parte de ellos sí. Es gracioso esto, ¿no? (risas). Por lo menos algunos artistas más cercanos sí y, más específicamente los artistas con quien yo he convivido y que están ligados al Proyecto Línea Imaginaria de Sidney Pilocreón y Monica Rubinho son las personas con quien hablo muy frecuentemente sobre eso, y otros artistas también. Cuando se establece un acercamiento mayor, esto va a ocurrir pero desafortunadamente yo siento que aún existe un poco de esa idea de, rara, pero aun existe de, “el nombre de la Rosa” pero pienso que en la mayoría de las veces eso se está deshaciendo porque no tiene sentido.

*MSJ: ¿La durabilidad es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Consideras tus trabajos efímeros? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué? ¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?*

MN: Yo pienso que tanto el mercado como yo tenemos más o menos la misma postura. El mercado no exige durabilidad. No siento que el mercado exija durabilidad. Exige poco. Yo pienso que la preocupación no es tan grande con respecto a la durabilidad, entonces mi preocupación tampoco lo es. ¡Yo tengo cierta preocupación, quizás mayor que el propio mercado! Yo he tenido mucha más preocupación por la durabilidad que las galerías. Las galerías solamente se preocupan cuando los trabajos ya están deteriorándose. [¿Y sobre la muerte de la idea?] Yo pienso que actualmente hay formas de registro de los trabajos, podemos filmar, fotografiar, poner en la red. El trabajo tiende, en su materialidad y de cierta forma a resistir a su propia degradación material en función de esto, aunque yo he tenido pérdidas de datos y de trabajos. [¿Incluso así aún persiste la idea?] No, la pérdida de la idea no, hasta porqué la misma idea ya fue pasada para otros trabajos hasta con otras técnicas, entonces hay una cierta esencia que continua, pero existe una materialidad que se desvanece, en un cierto sentido alguna cosa se ha perdido, sí. No completamente, pero alguna cosa se perdió. Es

imposible quedarse tan platónico hasta el punto de no apostar que la materia no valga nada, sí que vale.

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de tu producción o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Es ésta explícita?*

MN: Yo creo que existe en el conjunto y creo que existe más específicamente en cada obra [¿Esta intención puede ser detectada por una tercera persona?] Puede, pero existe un nivel de incertidumbre en el cual yo apuesto mucho y que no domino y que va a ser un área bien amplia, con la cual una tercera persona va a trabajar y creo que esto es muy interesante.

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún artista(s) contemporáneo(s) en lo que se refiere a su producción o actuación en los escenarios nacional o internacional?*

MN: Sí varios, Nelson Leirner, por ejemplo. Yassumasa Morimura y Cindy Sherman.

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario restaurar alguna obra tuya? ¿Quien la restauró (tú, tu equipo o un conservador-restaurador) ¿Por qué?*

MN: ¡Yo misma la restauré! Pero restauración hecha por el propio artista es otro trabajo. Es una recreación. Haces un trabajo que en cierto sentido es el primero pero, le ha dado otras características. Yo misma lo hice y sé que ya llevaron al Cecor [Centro de conservación y restauración de bienes culturales muebles] trabajos míos para procesos de restauración, acuarelas que estaban muy atacadas por hongos, por lo menos para paralizar el proceso y mantenerla estable para no desaparecer.

MSJ: *¿Como ves la conservación?, ¿Y la restauración?*

MN: Yo creo que sí son importantes. Creo que es interesante pensar en la restauración de obras contemporáneas, de hecho, varias de ellas, o la mayoría de ellas, no fueron hechas para durar mucho tiempo, como las obras del pasado más distante. Es una preocupación legítima, aunque tenemos que pensar la restauración de otra forma. Tal vez no sea más la restauración en los mismos términos del arte del pasado, pero va tener que ser pensada, sí. Porque la obra de arte se materializa, una vez que se materializa tenemos que preocuparnos de ella.

MSJ: *¿Conoces algún teórico específico de la Conservación? ¿Y de la Restauración? ¿Cuál (es)?*

MN: No. Por ser sincera no.

MSJ: *¿Haces una catalogación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

MN: La hago yo. Tengo muchos archivos. Cada vez más uso el proceso de digitalización. Aún tengo imágenes en negativo fotográfico y diapositivas, pero la tendencia es que todo sea digitalizado, hasta incluso las imágenes más

antiguas yo intento digitalizarlas. En pocos hago yo la migración de datos de acuerdo con la necesidad, en la medida que va surgiendo.

MSJ: *En el transporte de tus trabajos, ¿es necesario un embalaje específico? ¿Es hecho por ti, bajo tu orientación, o por tu equipo?*

MN: Sí. La galería de arte, principalmente cuando son trabajos que necesitan más cuidado. Pero frecuentemente lo que ocurre en el momento de tener que hacer el transporte de una obra yo busco un modo de alterar la forma de exhibición de la obra en función del hecho de que necesita ser transportada para otro país o a una larga distancia, entonces algunas veces yo misma hago el transporte por mi cuenta como mi bagaje personal pues son mis trabajos, además no tengo que pagar la tasación aduanera que generalmente hay. Muchos de mis trabajos así lo permiten pues, no tienen apariencia de obras de arte tradicional como normalmente piensan las instituciones de seguros especializadas en transporte de obras de arte.

MSJ: *¿Contratas un seguro, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

MN: No. Nunca contraté seguro. Pienso que esto es hecho por las galerías.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por violar tus derechos de autor o derechos de imagen en algún trabajo? ¿Podrías relatar el hecho?*

MN: No.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de artistas?*

MN: (Risas) Me encantaría poder contar con un órgano muy competente que me representase. Desafortunadamente no hay. Existe un sindicato aquí en Belo Horizonte, pero es completamente inoperante, incluso anacrónico, sin expresividad. Me encantaría que hubiese una institución representativa, estaría muy bien, pero no hay.

MSJ: *¿Cómo son comercializados tus trabajos? ¿Trabajas con alguna galería? ¿Participaste en alguna Feria de Arte? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

MN: Ya he participado de ferias del arte internacional y nacional. Actualmente no trabajo con ninguna galería.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos tuyos comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podría citar las subastas?*

MN: Tuve conocimiento de la participación en una subasta local. Lo supe por comentario de algunas personas y el valor de la obra fue muy por debajo del valor del mercado.



MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un conservador-restaurador o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

MN: ¿Es posible restaurar el arte contemporáneo? (Risas) (La artista insiste en la posibilidad de los registros documentales de las obras en contra a la muerte de la idea).

MSJ: ¡Muchas gracias por la entrevista!

Entrevistas con artistas españoles.

### a. Entrevista con Ángel Serna



Figura 93. Entrevista con el artista en su domicilio en Valencia, España.



Figura 94. Angel Serna, *Sin título*, 2012. Instalación con negativos encapsulados en resina Epoxi, 150 x 200 x 70 cm.

Mario Sousa Junior: *Ángel, ¿cómo prefieres identificarte, artista, artista plástico, artista visual o otra designación? ¿Por qué?*

Ángel Serna (Figura 93): Bueno, yo creo que el termino Artista está así tan definido creo que es el más ideal.

MSJ: *¿Cómo prefieres designar tu producción, obras, trabajos, procesos, proyectos u otra designación? ¿Por qué?*

AS: Procesos podría estar bien. El producto final viene a ser un proceso y también podría decirse una herramienta porque el arte es interactivo, necesita del público para que se genere la obra.

MSJ: *¿Tu proceso creativo necesita de un plan previo? ¿Por qué?*

AS: No, plan previo no hace falta porque las cosas van ocurriendo.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es propia e individual o recurres a un ayudante o un equipo?*

AS: Pues claro, todo depende del proyecto en cuestión, normalmente suele ser individual.

MSJ: *¿Firmas, fechas y titulas tus trabajos? En caso negativo, ¿por qué?*

AS: Creo que todo depende de la obra. Se necesitas de un título para dar una ayuda para entender el trabajo generalmente lo pongo. [¿Pero, fechas y firmas?] Fechas no, creo que no, solo firmar.

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas? ¿Puedes especificar qué materiales y en qué tiendas? ¿Tienes conocimientos técnicos de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar con nuevos materiales? ¿Con qué frecuencia?*

AS: Pues esto también depende de la idea del proyecto que tengo. Cuando tengo una idea, esa idea pide un material en específico (Figura 94). Generalmente utilizo material videográfico es más interactivo y demás, pero bueno, si la idea pide que sea una pintura mural gigante, sé que necesitare materiales específicos también. [¿Buscas informaciones técnicas de estos materiales?] Sí, claro suelo informarme porque necesito de un conocimiento que a lo mejor yo no tengo. Sí cuando pensé en empezar hacer vídeos interactivos, sabía o que quería, pero no tenía conocimiento de los programas, entonces tuvo que aprender para sacar los proyectos para seguir adelante. [¿Y experimentar nuevos materiales?] Sí, ¡Siempre, con cualquier cosa que me pasa por la cabeza que puedo utilizar!

MSJ: *¿Lo imprevisto es importante y/o asimilado con frecuencia en tu proceso creativo?*

AS: Sí, claro, surge principalmente de lo imprevisto. No tengo una idea pre concebida de lo que voy a hacer ni nada.

MSJ: *¿Crees que los artistas comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales que utilizan?*

AS: Bueno, hay mucho secretismo, ¿no? Creo yo. Hay mucha gente que tiene sus propias maneras de hacer y las intenta guardar.

MSJ: *¿La durabilidad es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Consideras tus trabajos efímeros? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué? ¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?*

AS: Sí, me preocupa, pero no porque tenga que durar, las cosas no duran para siempre. [¿Entonces consideras tus trabajos efímeros?] Sí, considero todo un poco efímero, yo soy efímero también. [¿Hasta qué punto concibes lo efímero?] Muchos de mis trabajos plantean la cuestión del tiempo, la perdurabilidad de las cosas y de la incapacidad de conservarlas. [¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo?] El mercado no me exige nada, (risas) Pero creo que sí, todo se convierte en dinero. [¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?] Bueno. ¡Qué pregunta! Sí que lo veo, pienso en lo efímero y que el tiempo es implacable y el olvido también.

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de tu producción o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Es ésta explícita?*

AS: Bueno, sí. Supongo que cada obra tiene su intención propia, pero al final todas vienen de mí y creo que responden a una inquietud única. [¿Y en el caso de tus trabajos es explícita?]. Bueno, normalmente suele que sí porque hay muchos trabajos que están más abiertos a la interpretación personal. El trabajo es una herramienta para que el espectador complete su respuesta.

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún artista(s) contemporáneo(s) en lo que refiere a su producción o actuación en los escenarios nacional o internacional?*

AS: Sí, Luis Patín y más los creadores documentales.

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario restaurar alguna obra tuya? ¿Quien la restauró, tú, tu equipo o un conservador-restaurador? ¿Por qué?*

AS: No. Nunca ha sido restaurado (risas). Es verdad que mis obras son para morir ¡como yo!

MSJ: *¿Como ves la conservación? ¿Y la restauración?*

AS: Muchas veces como un esfuerzo inútil, la restauración es como un intento de volver a rehacer algo que no existe más, no veo mucho sentido.

MSJ: *¿Conoces algún teórico específico de la Conservación? ¿Y de la Restauración? ¿Cuál (es)?*

AS: No. ¡A ti ahora! (risas).

MSJ: *¿Haces una catalogación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

AS: Catalogación no. Documentación fotográfica sí, yo mismo la hago, pero no muy sistemática.

MSJ: *En el transporte de tus trabajos, ¿es necesario un embalaje específico? ¿Es hecho por ti, bajo tu orientación, o por tu equipo?*

AS: Pues hay muchas piezas que sí, que son muy delicadas y los embalajes hago yo. Los otros trabajos, como son video no requieren un embalaje, aunque sí que necesitan de un montaje especial por ser video interactivo requiere que yo acuda al sitio y que instale el ordenador que controla esos videos.

MSJ: *¿Contratas un seguro, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

AS: En mi caso, como no estoy en el circuito comercial del arte, todo esto me escapa un poco. Pero sí, es algo importante.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por violar tus derechos de autor o derechos de imagen en algún trabajo? ¿Podrías relatar el hecho?*

AS: No.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de artistas?*

AS: Creo que hacen falta ese tipo de recursos para escapar un poco de la institución del arte como es hoy, con galerías privadas. Veo muy bien que los artistas, por ellos mismos, puedan juntarse y gestionar sus destinos y los destinos de sus piezas. [Pero esto es muy complicado, ¿qué piensas?] Supongo que es

complicado. Sobre todo, en el campo de los artistas, hay ahí una pelea de egos (risas).

MSJ: *¿Cómo son comercializados tus trabajos? ¿Trabajas con alguna galería? ¿Participaste en alguna Feria de Arte? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

AS: Hoy por hoy comercializo mis trabajos en espacios alternativos que escapan de estas instituciones.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos tuyos comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podría citar las subastas?*

AS: No.

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un conservador-restaurador o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

AS: ¿Se puede realmente llegar a preservar algo y cuál es la finalidad? [Sí, preservar quizás sea lo menos complicado. Es como en tus trabajos donde utilizas fotografías, películas, materiales muy delicados como tú mismo has dicho y cuya preservación va a garantizar una permanencia más allá en el tiempo. Y la finalidad es también la preservación de tu trabajo como documento de una época, de una expresión artística que al final puede que haya otros artistas haciendo lo mismo, pero estos trabajos son tuyos, tu identidad, tu forma de expresar el mundo en lo cual vivimos todos.

MSJ: ¡Pues, muchas gracias por su entrevista!

### b. Entrevista con Antonio Sanz



Figura 95. Entrevista con el artista en su taller en Valencia, España.



Figura 96. Antonio Sanz, *10 Kg*, 2010. Objeto: caja de madera, cerámica, hilos y serigrafía, 50 x 70 x 15 cm.

Mario Sousa Junior: *Antonio, ¿cómo prefieres identificarte, artista, artista plástico, artista visual o otra designación? ¿Por qué?*

Antonio Sanz (Figura 95): Pues no lo sé, porque me identifico con todas y con ninguna. Artista Plástico me gusta, porque aún se refiere al gesto, pero también mucha parte de mi actividad digamos, es la música. Cuando alguien dice, soy artista, no comprende esa parte tampoco y, yo la considero como una parte creativa, yo y mucha gente. Un trabajo que al final es el mismo, donde trabajas con colores o trabajas con otros materiales o equipos que al final, me veo identificado con los dos.

MSJ: *¿Cómo prefieres designar tu producción, obras, trabajos, procesos, proyectos u otra designación? ¿Por qué?*

AS: La verdad yo nunca me he parado a pensar en eso. Un trabajo final pero sí, la considero una obra. Hay otras que requieren de un proceso o de un proyecto. No veo por qué cambiar un nombre a una o a otra.

MSJ: *¿Tu proceso creativo necesita de un plan previo? ¿Por qué?*

AS: A veces el propio trabajo te lleva a la interacción con algo que quieres. En el caso de las artes plásticas, con el caso de la escultura (Figura 96) que es el medio en que últimamente he estado metido, hasta que no coja un material y ves las posibilidades que tiene y no adquiere ningún sentido lo que haces. Por lo cual casi prefiero mas desarrollar el trabajo, pero a veces quiero hablar de algo, pero no sé qué. O tengo muchas ganas de hacer algo, pero no sé cómo. Por lo cual me gusta partir del medio, del material para llegar a unas conclusiones luego.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es propia e individual o recurres a un ayudante o un equipo?*

AS: ¡Ojala! (risas). Bueno, siempre está bien tener gente para poder sacar algo adelante porque uno solo es complicado. Casi siempre las cosas que vengo haciendo hasta ahora las hago solo. Pero siempre está bien y creo que cuando

tienes gente para ayudarlo es mucho más enriquecedor y el trabajo sale siempre mejor y te motivas a seguir sin bloqueo o para dejar el trabajo de lado.

MSJ: *¿Firmas, fechas y titulas tus trabajos? En caso negativo, ¿por qué?*

AS: Sí. Las fechas muchas veces se me olvidan (risas). Incluso la firma también, pero sí. Creo que es algo que tienes que hacer. Luego lo ves en el futuro pierdes los datos de la obra. Y siempre es una hoja de punta para encontrar el origen, ¿no?

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas? ¿Puedes especificar qué materiales y en qué tiendas? ¿Tienes conocimientos técnicos de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar con nuevos materiales? ¿Con qué frecuencia?*

AS: No compro en tiendas especializadas, cada vez más cambio de materiales y lo que más me gusta es reutilizar cosas a las que tengo fácil acceso. Generalmente no tengo conocimiento de las cosas porque he hecho barbaridades y fallos. Falta la experiencia con los materiales y tal. Depende mucho también de algo que decíamos antes: si tú partes de una idea muy concreta hacia donde quieres seguir claro que buscas algo específico. Cuando dejas que el material se aleje más del camino, es experiencia y aprendizaje que mejora mucho la técnica. [¿Entonces experimentas mucho no?] Nunca lo suficiente.

MSJ: *¿Lo imprevisto es importante y/o asimilado con frecuencia en tu proceso creativo?*

AS: Es muy importante.

MSJ: *¿Crees que los artistas comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales que utilizan?*

AS: Sí. Yo creo que sí.

MSJ: *¿La durabilidad es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Consideras tus trabajos efímeros? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué? ¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?*

AS: Sí, pero todo es efímero, quiero decir, está claro que me preocupo de que mis trabajos duren. [¿Hasta qué punto asumes lo efímero en sus trabajos?] (Risas) Depende mucho, la propia 'efimeridad' como dices tú, es importante en una pieza e incluso, sobre todo cuando esa idea se quiere transmitir, con materiales oxidados con mil historias, no. En caso del lienzo que es tradicional se quiere que dure tienes que dar una preparación muy buena. No me he planteado el tiempo que va durar una obra, depende, sé que es una obra que voy a poner fuera, al exterior, a la lluvia entonces intentarás ponerla más resistente al tiempo. En cambio, hay otras que no importa mucho. [¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo?] Me gustaría, (risas), ¿pero estamos hablando de mercado o de arte? (risas) [¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?] ¿Cómo? Sí, y le cuento un caso real, porque he trabajado en una

galería de arte que ha destruido una pieza por orden del artista porque la restauración quedaría muy cara y no sería rentable para la galería ni tampoco para el artista.

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de tu producción o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Es ésta explícita?*

AS: Depende. En mi caso depende. A veces tengo muchas cosas que decir y no encuentro el medio y a veces es el medio quien me da el camino.

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún artista(s) contemporáneo(s) en lo que se refiere a su producción o actuación en los escenarios nacional o internacional?*

AS: No. Para considerarse así y hacer ese trabajo hay que coger una línea y reventarla. Yo miro a muchos artistas que veo que cogen una línea y por un periodo muy largo de su vida siguen haciendo lo mismo. La misma línea de trabajo, la misma idea a nivel técnico, a nivel de materiales, de formato y no me veo así. Yo necesito cambiar siempre. Estar haciendo un trabajo y luego otro, adaptarme a otros materiales y otras formas.

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario restaurar alguna obra tuya? ¿Quien la restauró, tú, tu equipo o un conservador-restaurador? ¿Por qué?*

AS: Yo confeso que no. ¡Nunca tuve una obra restaurada!

MSJ: *¿Como ves la conservación? ¿Y la restauración?*

AS: Algo necesario para que no se pierda. [¿Y la restauración?] ¿La restauración? [Sí, porque son dos conceptos diferentes] Sí, ¿te refieres al momento de intervenir? [Sí] Es necesario, no pasada nada, es necesario la restauración.

MSJ: *¿Conoces algún teórico específico de la Conservación? ¿Y de la Restauración? ¿Cuál(es)?*

AS: No, teóricos no.

MSJ: *¿Haces una catalogación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

AS: Sí, creo que lo más importante es hacer fotos.

MSJ: *En el transporte de tus trabajos, ¿es necesario un embalaje específico? ¿Es hecho por ti, bajo tu orientación, o por tu equipo?*

AS: Es todo por mi cuenta. Espero que llegue un día que necesite una empresa.

MSJ: *¿Contratas un seguro, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*



AS: Depende, de mí. Pero en la galería en que yo trabajé solamente si el artista exigía, porque generalmente ellos intentan ahorrar al máximo los costes.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por violar tus derechos de autor o derechos de imagen en algún trabajo? ¿Podrías relatar el hecho?*

AS: No. Y mira que han utilizado mis trabajos. No a nivel plástico sino trabajos gráficos. Y las imágenes en internet me parece absurdo estar hablando de derechos de autor cuando esta todo tan abierto.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de artistas?*

AS: Genial. Me parece una idea genial. Porque se podría regular bastante y dar un gran impulso al arte, a la cultura. Sindicatos que defienden los derechos frente a galerías, a instituciones públicas. Me parece estupendo. Pero hago una comparación con los sindicatos de los músicos que incluso en Francia es algo muy bien desarrollado. Aquí en España está fatal. [Claro, pero los artistas plásticos son algo diferentes pues están muy aislados y en general trabajan aisladamente también] Claro, ahí está el problema, que parte de nosotros. Porque aquí en Valencia tenemos el ejemplo del Círculo de Bellas Artes que está ahí y no va nadie. Nadie quiere ser socio del Círculo.

MSJ: *¿Cómo son comercializados tus trabajos? ¿Trabajas con alguna galería? ¿Participaste en alguna Feria de Arte? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

AS: Ahora mismo ninguna. Pero mi objetivo es buscar una galería.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos tuyos comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podría citar las subastas?*

AS: No

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un conservador-restaurador o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

AS: No, (risas).

MSJ: ¡Pues muchas gracias por la entrevista!

### c. Entrevista con Dan Alfaro



Figura 97. Entrevista con el artista en su taller en Valencia, España.



Figura 98. Dan Alfaro, *Cthulhu Rising*, 2012. Formato en modelo 3D.

Mario Sousa Junior: *Dan, ¿cómo prefieres identificarte, artista, artista plástico, artista visual o otra designación? ¿Por qué?*

Dan Alfaro (Figura 97): Diseñador Gráfico.

MSJ: *¿Cómo prefieres designar tu producción, obras, trabajos, procesos, proyectos u otra designación? ¿Por qué?*

DA: Solo utilizo el termino proyecto, pues tengo que desarrollar el trabajo desde el concepto hasta la producción final.

MSJ: *¿Tu proceso creativo necesita de un plan previo? ¿Por qué?*

DA: Sí, principalmente documentación. Buscar documentación sobre el estilo que pretendo imprimir en el trabajo. Lo que otros han hecho de forma similar y también una forma de documentación interdisciplinar no únicamente centrándome en el arte sino en cualquier forma de creación.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es propia e individual o recurres a un ayudante o un equipo?*

DA: Trabajo principalmente solo, no suelo necesitar la ayuda de nadie.

MSJ: *¿Firmas, fechas y titulas tus trabajos? En caso negativo, ¿por qué?*

DA: No firmo, sólo con pseudónimo. Y al ser trabajo virtual de consumo por internet la fecha suele estar impresa en la propia creación. El título es producto comercial final.

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas? ¿Puedes especificar qué materiales y en qué tiendas? ¿Tienes conocimientos técnicos de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar con nuevos materiales? ¿Con qué frecuencia?*

DA: Bueno, mis materiales son todos virtuales, hardware y software porque trabajo en el noventa y nueve por cien de los casos en ordenador. Fuera de ello, lápiz y papel, no necesito mucho más porque mi intento es siempre transcribir el trabajo al ordenador lo antes posible.

MSJ: *¿Lo imprevisto es importante y/o asimilado con frecuencia en tu proceso creativo?*

DA: Cuando me encuentro con cualquier problema técnico suelo hacer una investigación por internet para ver si otros, en algún momento, lo han llegado a tener y ver si puedo dar una solución. Si veo que vá suponer un problema de tiempo y va a ralentizar mi trabajo, prefiero dejarlo a parte y hacer otra cosa.

MSJ: *¿Crees que los artistas comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales que utilizan?*

DA: Depende, (risa). Depende del artista. Durante mis años como artista he encontrado las dos cosas. He encontrado gente muy cerrada y totalmente incapaz, (de compartir) sea por miedo de que alguien le copie o sea por desconfianza en contra de a la gente, que es muy aislada en su trabajo, y hay otra gente en la cual considero que aprendo. Gente que la filosofía es totalmente opuesta. Gente que ofrece sin más, tanto parte de su trabajo, como sus técnicas, materiales, software que utilizan y etcétera, más del cincuenta por cien.

MSJ: *¿La durabilidad es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Consideras tus trabajos efímeros? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué? ¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?*

DA: Sí, (risa). De hecho, que mi técnica no es para nada tradicional, es un soporte nuevo y podemos decir que es muy joven y tal vez la consecuencia de ello es la obsolescencia programada, que la ataca de forma mucho más dura que en el arte tradicional. Porque continuamente aparecen mejoras en cuanto al software o hardware. Los programas permiten realizar tareas mucho más espectaculares visualmente dejan a los trabajos anteriores totalmente obsoletos en cuestión de dos o tres años como mucho. Mi trabajo está pensado más para las masas (Figura 98). Es muy fácil adquirir mi trabajo por una cantidad muy pequeña de dinero a diferencia de otros artistas que crean obras individuales. El mundo virtual permite copias ilimitadas de un mismo proyecto. Pero precisamente por formar parte del ciber espacio por así decirlo, queda obsoleta mucho antes.

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de tu producción o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Es ésta explícita?*

DA: Yo consideraría que no. Me explico, digamos que tanto la elaboración teórica como la elaboración práctica de mis proyectos entran en una forma más tecnología más multimedia que el arte tradicional incluso que del arte de vanguardia. Es una metodología muy diferente y aun así es mucho más novedosa y a la vez vuelve a los clásicos, vuelve a un clasicismo formal.

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún artista(s) contemporáneo(s) en lo que se refiere a su producción o actuación en los escenarios nacional o internacional?*

DA: Muchos (risa). En el ámbito del arte tradicional lo cierto es que me encanto por artistas clásicos del renacimiento, de Leonardo Da Vinci o Miguel Ángel y en el arte de vanguardia soy un fan de Picasso. Luego pasando ya al arte tridimensional sé que tengo gran preferencia, pero ninguno de ellos (artistas) son conocidos.

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario restaurar alguna obra tuya? ¿Quien la restauró, tú, tu equipo o un conservador-restaurador? ¿Por qué?*

DA: Más que restauración, al fin y al cabo, el arte virtual no sufre los daños del tiempo que sufre una obra física. Pero muchas veces sé que he tenido que actualizar trabajos a las nuevas tecnologías, al nuevo momento tecnológico. Ese proceso lo hago tan simple como alterar la calidad de una textura o incluso a la recreación completa de la obra.

MSJ: *¿Como ves la conservación? ¿Y la restauración?*

DA: En el arte tradicional la veo como algo necesario, sobretodo en obras muy antiguas que aparte del envejecimiento y la suciedad puede haber incluso bacterias y otros elementos que pueden acabar destrozando la obra. En el caso de mi aplicación artística, en mi forma de trabajar, por restaurar sería mejor rehacer las obras.

MSJ: *¿Conoces algún teórico específico de la Conservación? ¿Y de la Restauración? ¿Cuál (es)?*

DA: Tú. [Gracias, pero no soy teórico, soy un investigador]. En realidad no. No es un mundo que me ha movido, ni en mis años de estudio. Me centré en la escultura y en el diseño tridimensional, ni en mis años profesionales tampoco no he tenido contacto directo.

MSJ: *¿Haces una catalogación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

DA: A parte de galería inicial de imágenes de mi trabajo, no hago una documentación gráfica, que me gustaría poder hacer.

MSJ: *En el transporte de tus trabajos, ¿es necesario un embalaje específico? ¿Es hecho por ti, bajo tu orientación, o por tu equipo?*

DA: ¡Necesito solamente de un *Tablet* y un *pen-drive*!

MSJ: *¿Contratas un seguro, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

DA: Necesito hacer varias copias de seguridad de mi trabajo, he aprendido que no puedo volver a perder el trabajo de un mes por no querer ocupar cien *megabytes* más en el disco duro a parte del propio equipo. Sí que hago copia de seguridad en formato óptico, en CD, DVD o en *pen-drive* e incluso hubo una temporada que se usaba discos externos.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por violar tus derechos de autor o derechos de imagen en algún trabajo? ¿Podrías relatar el hecho?*

DA: Pues lo cierto es que en realidad he tenido problemas con la empresa que publica mi trabajo. Podríamos llamarlos de cybergaleristas precisamente por todo lo contrario. No considero ni justo ni prudente realizar persecuciones legales a terceros, siempre y cuando esos terceros no realicen un uso comercial de mis trabajos. Sé que hay mucha gente que piratea, porque aquí hablamos de piratería, pues pueden ser estudiantes, ciudadanos en países en vías de desarrollo que no disponen de una capacidad económica para adquirir mis trabajos o el trabajo de cualquiera en la realidad. Tengo el punto de vista de que a cuanta más gente lleguen mis trabajos mejor. Por motivos culturales considero que no tienen fronteras y también por motivos prácticos y económicos para mí. Si hoy, yo persigo un muchacho que vive en una favela de San Paulo, por ejemplo, por estar haciendo una copia ilegal de mi trabajo, a lo mejor ese muchacho cuando acabe sus estudios tenga una capacidad económica y puede que haga uso de mi trabajo y ya pueda pagarlo. Si en cambio yo le persigo y le envío una notificación legal, a su domicilio probablemente esa persona me deje completamente de lado y se olvide completamente de mi producción artística y esto es precisamente lo que quiero evitar. Y con la empresa con que trabajo tiene la política de realizar persecuciones masivas por internet contra la gente que realiza piratería y copias ilegales. Copia alegal, en la realidad en mayoría de estados. Yo les dije que no era partidario que hiciera persecuciones en mi nombre de mi obra. No me parece bien.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de artistas?*

DA: (Risas). Pues considero que es probablemente unas de las mejores formas de mantener y popularizar el arte. Por muchos motivos. Realizar una cooperativa artística en concreto permite que los artistas puedan juntarse en torno de un trabajo común, compartir ideas y técnicas y generar enriquecimiento de todos ellos, creando una reserva de conocimiento común. El sindicalismo, también soy partidario de ello, si bien desconozco cómo está la situación en el ámbito internacional. Aquí en España es muy complicado. El sindicalismo está muy mal visto por la sociedad en general, muy influenciado por los medios de comunicación, que todos sabemos a quién pertenecen en verdad, pero sí, la cooperativa artística es el modo natural de nacimiento que vendría a partir de un sindicato, por supuesto.

MSJ: *¿Cómo son comercializados tus trabajos? ¿Trabajas con alguna galería? ¿Participaste en alguna Feria de Arte? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

DA: Sí. Sería una galería virtual solo que no se limita a la compra y venta de una única obra. Pueden vender cien copias, quinientas copias, diez copias y espero que esto no ocurra nunca, (risas). Bien, en principio es una tienda más abierta que una galería en sí.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos tuyos comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podría citar las subastas?*

DA: Pienso que esto no ha ocurrido. Pero si alguien realiza una venta en subasta de mi trabajo, sin mi consentimiento escrito ahí sí que voy a realizar todos los movimientos legales para que no puedan realizar tal actividad, por estatuto y por contrato no puedo permitir esa forma de distribución. Por otro lado, sí que he visto usos prácticos de mi trabajo en videoclips de algunos músicos para el propio envoltorio de los componentes tecnológicos y eso entra dentro de la legalidad del uso de mi proceso creativo.

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un conservador-restaurador o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

DA: Bien, con respeto a la conservación en el arte tradicional considero la considero de vital importancia para el mantenimiento de la cultura, porque los soportes se deterioran, los materiales se deterioran. Y luego en el arte virtual, que es a lo que yo me dedico, la restauración no tiene el mismo efecto y no es de la misma importancia que para el arte tradicional, por lo menos de momento, no sabemos dentro cien, o ciento cincuenta años como quedará todo eso. En realidad, las comunidades artísticas virtuales no tienen una cohesión como han tenido los movimientos artísticos a lo largo de la historia. Cada uno va mucho a su aire y en realidad hay un auténtico “boom” creativo. Digamos que, todavía no se ha producido un encuentro que considero necesario entre la academia y la creación artística que lamentablemente ha sido absorbida por el capitalismo de una forma muy voraz. Y ello implica también la obsolescencia programada en el arte. En mi opinión es nefasta, pero a la vez, en este soporte es necesaria, porque la tecnología avanza y permite realizar obras que tal vez hace cinco años eran imposibles. En la actualidad podríamos recrear un cuadro de Velásquez, *pixel a pixel*, incluso moverlo tridimensionalmente y que quedara no solo una obra bidimensional. Podrías tener infinitos puntos de vista de la misma obra. ¡También se podría realizar una restauración virtual para poder navegar dentro de la obra de una forma interactiva!

MSJ: Pues, ¡muchas gracias por la entrevista!

d. Entrevista con José Palop



Figura 99. Entrevista con el artista en su domicilio en Valencia, España.



Figura 100. José Palop, *Biblioteca de Adriano*, 2013. Óleo sobre lienzo, 70 x 40 cm.

Mario Sousa Junior: *José, ¿cómo prefieres identificarte, artista, artista plástico, artista visual u otra designación)? ¿Por qué?*

José Palop (Figura 99): La verdad es que nunca he tenido problema con el término “artista”. Me da igual, nunca he tenido problema. Cuando a lo mejor empezabas y te decían “hombre artista”, decía “no, no soy un artista”, no soy más... de otra parte nunca he tenido problema y menos ahora. Entonces no me pongo nada, pero tampoco me importa si me dicen pintor o director. No soy de tener... [¿Pero prefieres algunas de ellas?] No, no tengo ninguna preferida. A lo mejor en la faceta de pintor sí que me suelen decir artista plástico, pero cuando hago video, cuando escribo, como siempre he solido tocar diferentes campos, pues...

MSJ: *¿Cómo prefieres designar tu producción, obras, trabajos, procesos, proyectos u otra designación? ¿Por qué?*

JP: En pintura suelo referirme a obras, a cuadros. Y en los demás campos, como en la escritura o audio visual, a proyectos.

MSJ: *¿Tu proceso creativo necesita de un plan previo? ¿Por qué?*

JP: [¿Claro! Estamos hablando de los dos campos a los que te dedicas, no. De las pinturas y de las películas]. Pues, ¿como un plan previo de lo que voy a hacer, de materiales y de tiempo? [Sí. Una planificación]. Si, normalmente suelo hacerla de alguna manera, suelo ordenar un poco el trabajo que voy hacer para luego poder estar trabajando sin la interrupción.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es propia e individual o recurre a un ayudante o un equipo?*

JP: De momento es individual. No porque no me guste la parte colaborativa, pero de momento es individual. ¡Aunque igual no soy una persona para trabajar en grupo! (risas).

MSJ: *¿Firmas, fechas y titulas tus trabajos? En caso negativo, ¿por qué?*

JP: Sí que los firmo. La fecha, no la pongo y el título es algo que he empezado a hacer ahora por el tema de las exposiciones, pero tampoco lo hacía porque a lo mejor no era un concepto, el pintar, pero la forma de pintarlo sí, pero lo que representaba visualmente no era alguna idea o concepto, era más bien una interpretación de algo.

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas? ¿Puedes especificar qué materiales y en qué tiendas? ¿Tienes conocimientos técnicos de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar con nuevos materiales? ¿Con qué frecuencia?*

JP: Sí, la verdad es que suelo comprar en tiendas de bellas artes. Sobre todo, porque, por ejemplo, aquí, al estar la politécnica cerca, es más barato comprar allí que en otra tienda. Tienen más variedad y también más específico. A lo mejor suelo utilizar botes más grandes, que en una tienda de uso más normal, pero de gente que coge la pintura para un curso. Entonces sí que tengo mucha más variedad. Si que le presto atención a la calidad porque al principio no lo hacía tanto y para experimentar mucho iba más a lo barato. Incluso depende del cuadro que voy hacer, a lo mejor necesito mucha materia y no me puedo permitir... o no me planteo utilizar mucha cantidad de un material bueno. Me gusta estar despreocupado del tema económico o del recurso de si lo voy a explotar o lo voy a terminar, me gusta tenerlos abundantemente, en mucha cantidad para poder desarrollarlos sin problema. Entonces a veces no puedo completarlo con la calidad que quiero. Y el tema de experimentar, si me gusta, pero no lo suelo hacer tampoco. Cuando lo hago me interesa mucho, o cuando aprendes algo nuevo me gusta profundizar un poco.

MSJ: *¿Lo imprevisto es importante y/o asimilado con frecuencia en tu proceso creativo?*

JP: ¿Entendido como una especie de error, que no controlas? Sí me parece una parte muy importante, el tema de la casualidad, de la que no tienes control y de la que puedes aprender. Me parece muy importe. Sí que me frustra alguna vez que estoy pintando y no sale lo que quiero, pero sí, me parece muy importante mantenerlo y aprender cómo he llegado allí. Y otra cosa que, a lo mejor va más relacionada con la pregunta anterior, es que cuando hago algún cuadro, llega a un punto que me gusta como está, no lo veo terminado, pero me gusta tal cual está y tienes el dilema de seguir adelante o parar. Y normalmente suelo ir hacia delante, aunque luego se estropee. Porque es como intentar avanzar un poco más, si no siempre estaría en lo mismo punto. [Claro, es un dilema de todos los que trabajan con la creación, ¿no?] Sí.

MSJ: *¿Crees que los artistas comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales que utilizan?*



JP: Pues... Te diría que sí y que no. He tenido experiencia con gente que no quiere hablar de su técnica o su forma de pintar, incluso en su propia obra, incluso a lo mejor te lo enseña de una manera despectiva hacia sí mismos. Y la he tenido con otras personas, que es mucho más agradable, que a lo mejor te dicen por qué lo hicieron en ese momento, de esa manera, lo ven desde otra perspectiva y hablas de pintores que te puedan gustar o técnicas o por qué has hecho esto, o porque has experimentado lo otro y me parece más satisfactorio.

MSJ: *¿La durabilidad es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Consideras tus trabajos efímeros? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué? ¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?*

JP: Sí, pero inevitablemente al nivel en el que estoy, si alguien compra algo, quiere exclusividad, que no sea reproducible y que dure, no considero mi obra efímera (Figura 100), pero tampoco es algo que ahora me preocupe. Sí, la idea también desaparecería, pero de alguna manera si está documentada también queda, no físicamente en esa obra, que la idea no se ha ido.

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de tu producción o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Es ésta explícita?*

JP: Pues hay una parte que tiene como un nexo, cómo decides pintar, por qué mezclas los colores así, o por qué tienes la materia o tantos recursos diferentes, como una especie de caligrafía. Y es inevitable que dejes parte de ti, de tus emociones cuando estás haciendo una obra, pero no es incompatible con que cada una (obra) puede representar algo diferente. Hay como un nexo que eres tú y lo que has decidido hacer, que sería más el estilo y otra que puede ir cambiando, no pasa nada. [¿Y crees que esta intención es explícita?] No lo sé, puede que dependa un poco del nivel de acercamiento, o de comprensión de ese idioma. Se a lo mejor estás muy familiarizado lo puedes ver, lo puedes entender fácilmente y si es algo que no conoces, pues si que te puede parecer ajeno, no perceptible.

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún artista(s) contemporáneo(s) en lo que se refiere a su producción o actuación en los escenarios nacional o internacional?*

JP: Me gustaría (risas). Pero no tengo ninguna figura ahora mismo con lo que considere que sigo su línea, pero sí que hay muchos a los que admiro y que me gustaría seguir su línea, pero me parecen casi inalcanzables. Y a lo mejor voy muy por detrás, porque hay ideas de artistas que comparten entre ellos, pero que son de finales de los '90 principios del 2000 y ya ha pasado un tiempo, y sigo con esa idea, como trabajar las dualidades, qué es lo real y qué no, como dos mundos diferentes, pero sin que sean diferentes, escapar de una realidad para ir a otra, y me gusta mucho ese concepto. Me gustaría seguir por esa línea, aunque creo que ya está de una manera agotada.

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario restaurar alguna obra tuya? ¿Quién la restauró (tú, tu equipo o un conservador-restaurador) ¿Por qué?*

JP: Sí. Fue un cuadro que me mandaron de Grecia y se había roto con un alambre y tenía una raja. Y lo restauré yo, pero luego hablé con Elena, una compañera de restauración y ella me dijo que lo había hecho muy mal (risas). [¿Puedes decir lo que hiciste?] Sí. Cogí una tela de lienzo imprimada también del mismo tipo que la que tenía el cuadro y por detrás donde estaba la jarra, con látex, pero no era solo látex, era como un yeso, como una imprimación que tenía bastante aglutinante. La puse y la plegué. Puso sobre el suelo y por arriba puso unos libros y después del secado ya estaba. [¿Te ha gustado del resultado final?]. Sí, no se apreciaba, pero el problema no era la percepción, porque como estaba por detrás no se veía, el problema era que, me dijeron que eso iba a crear unas tensiones con la tela y que a lo mejor el problema iba a ser mayor. [Claro] ¡Se hace otro! (risas).

MSJ: *¿Cómo ves la conservación? ¿Y la restauración?*

JP: Me parece muy importante. ¡Tan importante como la creación! Porque aunque como he dicho antes, se pueda perder el material y la idea de esa pieza, aunque esté documentada y esa idea siga permaneciendo nos perdemos una parte, como una especie de nostalgia. Si ya no está no puedes apreciarla igual no puedes experimentarla. [¿Y de la restauración?] También, ¡me parece muy importante! [¿Puedes hacer una diferencia entre conservación y restauración?] Sí, conservar es, como lo entiendo, es que no se degrade más. Y restaurar es un poco reparar. Es como lo entiendo, pero también me parece bien y la restauración ¿cómo se llama? *anastilosis*?, [Sí] De poner piezas nuevas para reconstruirlo totalmente. Depende, pero tampoco me parece mal.

MSJ: *¿Conoces algún teórico específico de la Conservación? ¿Y de la Restauración? ¿Cuál (es)?*

JP: No. Solo conocí al profesor Lamprópoulos. ¡Pero ya está! Y a ti (risas).

MSJ: *¿Haces una catalogación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

JP: No suelo hacer documentación de la obra, pero ahora que un amigo me estaba haciendo una página *web*, me ha propuesto una serie de cosas como documentarlas bien, qué apartados poner sobre la obra y no tenía nada, ni si quiera lo había pensado. Sí que me gustaría tenerla. [¿Esto quiere decir que no tienes documentación de tus trabajos antiguos, por ejemplo?] Tengo de la mayoría. De muchos, pero de otros no. [¿Entonces la documentación no es frecuente?] No, ahora sí, pero a lo mejor la hacía con la camera del móvil. Ni si quiera las hacía bien, salían desenfocadas, movidas y luego siempre lo hechas en falta cuando quieres hacer un dossier, ¿qué foto es ésta?

MSJ: *En el transporte de tus trabajos, ¿es necesario un embalaje específico? ¿Es hecho por ti, sobre tu orientación, o por tu equipo?*

JP: ¡No tengo equipo! (risas). Bueno, ni si quiera me he documentado de cómo debería hacerlo. Hay una parte que siempre considero que es, ¡si tu no respetas tus obras, no puedes exigir que otros las respeten! Entonces hay algún cuidado que intento mantener pero, por intuición. Si voy a embalar las obras, uso papel y plástico de burbujas. Suelo hacer el embalaje una a una y después las junto para que no se muevan, pero ni si quiera me he documentado, es un poco de intuición.

MSJ: *¿Contratas un seguro, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que sea importante hacerlo? ¿Por qué?*

JP: Cuando las he mandado por correo, sí que he hecho un seguro, porque nunca se sabe y es muy importante, pero para exposiciones nunca lo he hecho.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por violar tus derechos de autor o derechos de imagen en algún trabajo? ¿Podrías relatar el hecho?*

JP: Nunca he tenido problemas legales pero, tampoco creo que los pueda tener. No sé, tampoco la cuestión de ver mi obra mal gestionada o cosas así, lo veo más bien de diálogo y de cambio entre esa persona o institución y yo.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de artistas?*

JP: No conozco ninguna de artistas. Conozco dentro del audiovisual, y sus políticas, y las diferentes asociaciones que hay, de las importantes. De algunas comparto algo y de otras no comparto nada y normalmente hay una parte importante que es como de asesoramiento de estar en un grupo, pero hay otra parte que es muy excluyente y es como decir, si no estás con nosotros no te vamos a ayudar y es lo que no me gusta. No velan por todos sino sólo por los que pertenecen a esa comunidad.

MSJ: *¿Cómo son comercializados tus trabajos? ¿Trabajas con alguna galería? ¿Participaste en alguna Feria de Arte? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

JP: Pues, las obras que he vendido no ha sido a través de galerías, son todas en negro, ilegal (risas). Sin dar dinero al Estado. Las ventas han sido a través de gente que ha ido a mi taller y a través de alguna exposición en tiendas de enmarcaciones, galerías en restaurantes o bares y nunca he tenido intermediarios, como mucho en algún sitio se quedaban con alguna comisión. La única experiencia con una galería fue en Atenas, pero no vendieron nada. Habíamos hablado un poco de cómo sería, pero nunca se llegó a formalizar y no sabría decirte.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos tuyos comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podría citar las subastas?*

JP: En subastas no, pero he donado unas obras para una ONG para que luego ellos lo vendiesen y sacasen dinero por una causa humanitaria.

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un conservador-restaurador o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

JP: Pues, al mejor no está relacionado con mi obra, pero como restauración siempre me parece muy poco definida, tanto la cuestión ideológica, sobre cómo se debe aplicar algo, y la cuestión profesional, de dónde se marcan los límites de qué es un restaurador, porque hasta ahora, hasta yo puedo restaurar un cuadro. [Sí. Bueno, este es un tema para una otra entrevista que podrías hacerla como yo siendo el entrevistado. ¡Me daría mucho gusto!] (Risas).

MSJ: Pues, muchas gracias por la entrevista y podremos planear la próxima, ¿vale?

e. Entrevista con Lambert Penalba



Figura 101. Entrevistas con el artista en su domicilio en Valencia, España.



Figura 102. Lambert Pedralba, *Sin Título*, 2007. Escultura de hierro 200 x 300 cm, Parque público, Alcantera de Xúquer.

Mario Sousa Junior: *Lambert, ¿cómo prefieres identificarte, artista, artista plástico, artista visual o otra designación? ¿Por qué?*

Lambert Pedralba (Figura 101): Bueno, ¡Artista está bien! Abarca bastante.

MSJ: *¿Cómo prefieres designar tu producción, obras, trabajos, procesos, proyectos u otra designación? ¿Por qué?*

LP: Bueno, diría que empieza siendo un proyecto para convertirse en una obra y luego, pues no se sabe lo que es, porque no depende de ti, sino del entorno y la relación que pueda tener.

MSJ: *¿Tu proceso creativo necesita de un plan previo? ¿Por qué?*

LP: Sí, de una motivación.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es propia e individual o recurres a un ayudante o un equipo?*

LP: De momento individual.

MSJ: *¿Firmas, fechas y titulas tus trabajos? En caso negativo, ¿por qué?*

LP: Suelo firmar y sí que pongo las fechas. [¿Título, no?] Título también.

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas? ¿Puedes especificar qué materiales y en qué tiendas? ¿Tienes conocimientos técnicos de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar con nuevos materiales? ¿Con qué frecuencia?*

LP: Sí, yo utilizo el grés, esmaltes cerámicos, es lo que utilizo más de momento. Son materiales industriales y ahora también bastante escasos porque la industria cerámica ha caído muchísimo. Debe ser como más domestico, de taller,

para usarlos en casa ¿no? [¿Tienes conocimientos técnicos de estos materiales?]. Si, suelo tener información y además suelo visitar a profesionales que técnicamente dominan bastante la materia. [¿Te gusta experimentar nuevos materiales?] Sí, [¿Con mucha frecuencia?] Tampoco da para mucho, no momento utilizo el gres y ahí depende de la materia que es el fuego. Entonces estoy bastante limitado. No es como el pintor que puede experimentar más. Con el fuego no tendrás muchas posibilidades.

MSJ: *¿Lo imprevisto es importante y/o asimilado con frecuencia en tu proceso creativo?*

LP: Pues con bastante frecuencia.

MSJ: *¿Crees que los artistas comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales que utilizan?*

LP: La verdad es que no lo sé, porque digamos que no estoy muy relacionado con el gremio de artistas, ¿no? Pero veo a veces como un secretismo también a nivel ya histórico.

MSJ: *¿La durabilidad es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Consideras tus trabajos efímeros? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué? ¿El mercado exige durabilidad en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?*

LP: En mi trabajo sí, porque muchas obras que hago pueden ir al exterior, están más expuestas. [¿Entonces tus trabajos pueden ser consideraos efímeros?] No, [¿Y cómo gestiona la posibilidad del deterioro?]. Intento utilizar materiales de calidad de manera que han sido probados y experimentados por laboratorios y te dan una fiabilidad de que van a soportar los cambios climáticos del exterior, de las temperaturas de muy altas o muy bajas. [¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación?] Por supuesto. Yo tengo una experiencia de una escultura grande de dos metros y medio de hierro que estaba en un parque público, en un jardín en mi región. Tenía su deterioro, no por la oxidación del hierro, por el agua, y necesitaba mantenimiento. Ya uno de los alcaldes que hubo, no le gustaba de la escultura y dejó que se oxidara y después mandó que la tiraran al contenedor como un trasto viejo. ¡Fue una escultura subvencionada por el pueblo! [Pues nosotros vamos a volver en este tema].

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de tu producción o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Es ésta explícita?*

LP: Por supuesto. Individual, por estilo propio, y luego por la característica de cada uno de trabajar, hay conexión entre ellas. A nivel individual, por las circunstancias, hay un nexo común entre ellas.

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún artista(s) contemporáneo(s) en lo que se refiere a su producción o actuación en los escenarios nacional o internacional?*

LP: No. Es una cosa que está pendiente y tampoco me preocupa. No es que no quiera, sino que voy por mi cuenta. Nunca me meto en esto.

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario restaurar alguna obra tuya? ¿Quien la restauró, tú, tu equipo o un conservador-restaurador? ¿Por qué?*

LP: La restauración la hice yo mismo, porque yo también he estudiado un poco la restauración. [¿Has añadido algo en la obra que antes, que la tenía?]. Un poco sí.

MSJ: *¿Como ves la conservación? ¿Y la restauración?*

LP: La veo que está en el mejor momento de la historia. Es el momento donde más conservadores profesionales hay en todos los países, más conciencia hay sobre las obras de arte, de su mantenimiento correcto y luego su presentación en condiciones lo más próximas a cuando fueron creadas. Hay conciencia de que ahora más elementos tóxicos contaminantes tanto para la obra, como para el ser humano y para la naturaleza. (Risas) [¿Y la restauración?]. Y, la restauración... ya depende de presupuestos económicos que so pueden ser a través de encargos públicos. Quien tiene una colección de arte tiene que tener un equipo de restauradores.

MSJ: *¿Conoces algún teórico específico de la Conservación? ¿Y de la Restauración? ¿Cuál (es)?*

LP: No. Leí unas cosas de restauración, pero hace muchos años.

MSJ: *¿Haces una catalogación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

LP: Bueno, tengo un seguimiento de fotografías, una especie de catálogo. Fotografía digital, papel también tengo, y video también tengo algunos hechos por mí.

MSJ: *En el transporte de tus trabajos, ¿es necesario un embalaje específico? ¿Es hecho por ti, bajo tu orientación, o por tu equipo?*

LP: Lo hago yo.

MSJ: *¿Contratas un seguro, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

LP: No, porque normalmente hago una escultura para ponerla en su sitio.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por violar tus derechos de autor o derechos de imagen en algún trabajo? ¿Podrías relatar el hecho?*

LP: [¿Me dijiste el caso de la escultura de hierro (Figura 102) que estaba ubicada en el parque, ¿no habías emprendido alguna acción legal contra el alcalde o el ayuntamiento?] No, porque era una cuestión política muy férrea. Los políticos están muy... a veces tienen las manos un poco sucias, es un campo donde es mejor no entrar.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de artistas?*

LP: Desconozco (risas). Soy un poco autodidacta en estas cuestiones.

MSJ: *¿Cómo son comercializados tus trabajos? ¿Trabajas con alguna galería? ¿Participaste en alguna Feria de Arte? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

LP: No, trabajo exclusivamente por encargo.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos tuyos comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podría citar las subastas?*

LP: No.

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un conservador-restaurador o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

LP: (Risas). Bueno, a mí siempre me ha interesado la presencia de las obras de arte en el espacio público y como han podido llegar hasta nuestros días, tanto las antiguas, digamos las que están en los museos, como las que están en espacios públicos. Eso sí que me preocupa bastante, porque son elementos estéticos embellecedores y señales de una etapa, de un estilo, de un sentido, porque están en las fachadas en los espacios públicos y es importante que se conserven ¿no? [Sí, ¡claro!].

MSJ: Pues, ¡muchísimas gracias por la entrevista!



#### 4.1.2. El conservador-restaurador.

El conservador-restaurador también es el sujeto actuante en el escenario del arte contemporáneo, es el profesional habilitado para la actuación frente a la cuestión del deterioro en las obras generado por el paso del tiempo, ante el cual el artista no tiene el control. Pero, el conservador-restaurador puede intentar gestionar la acción del tiempo o incluso retardar el envejecimiento a partir de sus conocimientos técnicos específicos sobre la materia constitutiva de los objetos artísticos y su interacción con el ambiente, hasta el punto que sea posible, según las posibilidades técnicas que existen y están a su disposición.

El conservador-restaurador administra los posibles riesgos que puedan surgir para las obras teniendo en cuenta que existen limitaciones determinadas por el paso del tiempo. Intenta gestionar el antagonismo temporal, alejando la posibilidad de la aparición de la ruina y por supuesto, de la muerte de la idea. Es evidente, que desde el punto de vista material, comparte con el artista el deber y derecho de intentar mantener la idea sostenida por su respectiva materialidad que ahora es autónoma y alejada de su tiempo de creación y supuestamente del propietario.

La conservación y restauración del arte contemporáneo goza actualmente de un gran desarrollo, presenta unas particularidades muy concretas por el uso de técnicas y materiales no convencionales y por el desconocimiento de las alteraciones que pueden provocar. La intencionalidad y libertad creativa perseguida por parte de los artistas han obligado a los conservadores-restauradores a una revisión de los procedimientos y criterios tradicionales. Al mismo tiempo, las exigencias tan variadas que plantea la preservación de la producción artística contemporánea ha requerido una constante investigación y la adopción de nuevas soluciones técnicas.

En estos términos podríamos enfatizar el aspecto importante que presenta el arte contemporáneo en la cuestión de la diversidad basada en la inexistencia de una escuela definida. Los artistas crean obras de una excepcionalidad propia y pueden haber utilizado una técnica con unos materiales incluso industriales, unos materiales que nunca sabremos cómo van a responder y luego, mantener la esencia de la obra, su naturaleza, es tan importante que no alterarla significa intervenir lo menos posible. De esta forma las entrevistas y el trabajo en conjunto con los artistas se han convertido en una herramienta esencial para la actuación del conservador-restaurador hasta tal punto que, con frecuencia, se recurre a su colaboración a la hora de intervenir en alguna de las obras conforme resalta Vicente Rabanque<sup>115</sup> en su entrevista con el conservador-restaurador Jorge García Gomes-Tejedor, jefe del departamento de conservación y restauración del Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía (MNCARS). Sin embargo, este aspecto resulta a veces conflictivo dada la disparidad de planteamientos y criterios por parte de artistas y conservadores-restauradores.

---

<sup>115</sup>VICENTE RABANAQUE, T, *Del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales. La consolidación disciplinar y profesional de la restauración en España (siglos XX-XXI)*, p.274.

Por tanto, aun con las ventajas que comporta este tipo de interrelación entre profesionales, también exige ciertas precauciones por parte de los especialistas en conservación y restauración.

A partir del acercamiento al concepto de ruina y a las posibilidades reales que pueden ocurrir, tuvimos la oportunidad de hacer entrevistas video grabadas y transcritas a cinco conservadores-restauradores actuantes en instituciones museológicas, como también a conservadores-restauradores que trabajan en el ámbito privado, pues la profesión ofrece actuaciones diferenciadas cuando el profesional cuenta con el soporte institucional o cuando trabaja en privado y de hecho, empleamos también conceptos basados en la teoría de la representación social del sujeto en las preguntas propuestas en las respectivas entrevistas.

Con el fin de poner en práctica los conocimientos teóricos sobre la realización de entrevistas analizados anteriormente, presentamos a continuación una serie de entrevistas realizadas en el marco de esta tesis doctoral, que hacen hincapié en el concepto de ruina en la preservación del arte contemporáneo.

TABLA 4. Conservadores-restauradores entrevistados.

Nº	Conservador-Restaurador	Institución	Página en la tesis
1	Arianne Vanrell Vellosillo	MNCARS, Madrid	223
2	Carlota Santabárbara Morera	Autónoma, Madrid	231
3	Jorge García Gómez-Tejedor	MNCARS, Madrid	236
4	Gilca Flores de Medeiros	NCR UFES, Brasil	242
5	Maite Martínez Lópezs	IVAM, Valencia	248

La cuestión interrelacional con el conservador-restaurador.

A partir de preguntas dirigidas a las cuestiones interpersonales buscamos clarificar afirmaciones, comprensiones, pre-ocupaciones, conceptos y pre-conceptos existentes en el discurso de los sujetos involucrados en la restauración, conservación y preservación del arte contemporáneo de acuerdo con la teoría de la representación social. Buscamos también el acercamiento al concepto de ruina y a las posibilidades reales que pueden ocurrir, en las entrevistas videograbadas y transcritas a cinco conservadores-restauradores, buscando emplear dicha teoría en las preguntas propuestas.

Las siguientes preguntas fueron dirigidas a los conservadores-restauradores:

*¿Cómo prefieres identificarte, restaurador, conservador o conservador-restaurador? ¿Por qué?*

La pregunta busca tener una confirmación de la actuación profesional de acuerdo con su concepto de pertenencia a la categoría profesional, su formación e su autovaloración, considerando que tales definiciones pasan por momentos históricos por los cuales los profesionales siguen aún buscando el reconocimiento.

*¿Cuál es tu área de actuación? ¿Pintura, escultura, papel, fotografía, plástico, tejidos, metales, informáticos, hardware y software, instalaciones, u otro tipo de material? ¿Por qué escogiste el área?*

La pregunta busca comprender cuales fueron los factores motivacionales que determinaron la decisión de la actuación en arte contemporáneo por parte del profesional entrevistado. Buscamos también conocer su formación en la disciplina de la conservación y restauración y por supuesto, sus cuestionamientos acerca de los retos tomados en su carrera durante su actuación profesional.

*¿Trabajas en una institución, en privado o los dos? ¿Por qué? ¿Cuándo la institución adquiere una obra, esta es evaluada por el personal del departamento de conservación y restauración? ¿Antes o después de la adquisición?*

La pregunta intenta aclarar las dos posiciones desde las cuales los profesionales de la conservación y restauración actúan: considerando el respaldo de una institución, sus ventajas y restricciones; o por otro lado, la actuación en privado, con sus ventajas y limitaciones. Intenta también aclarar situaciones en que el profesional pueda tener autonomía en lo que se refiere a su actuación y postura ética ante su trabajo.

*¿La ejecución de tus trabajos es individual o formas parte de un equipo?*

El desarrollo de los trabajos de conservación y restauración demanda constituir equipos considerando la especificidad de las tareas que, en general son desarrolladas, para compartir conocimientos, el campo de actuación de los profesionales promueve el carácter multidisciplinario, donde los equipos personales también garantizan una cohesión además de una protección laboral.

En este sentido se torna aún más importante el sentimiento de pertenencia a un equipo bajo una institución privada o estatal. El desarrollo individual conlleva la asunción de muchas responsabilidades y posiblemente de muchas limitaciones, tanto laborales como relativas a la seguridad y permanencia en el campo de trabajo. La pregunta busca analizar la comprensión del entrevistado hacia el valor del trabajo en equipo y su necesidad, o por el contrario hacia mantener la exclusividad de su actuación.

*¿Haces dossier de tus trabajos? ¿Los publicas? En caso negativo, ¿Por qué?*

La documentación técnica es un factor preponderante de la seguridad del desarrollo laboral y actuación del profesional. En el arte contemporáneo es caso impensable no mirarla con la debida importancia, pero la publicación aún es un tema no muy común entre los profesionales, pues demanda un tiempo extra para formatearlas y seguramente tener el respaldo de una institución que las ampare y incentive para publicarlas. La pregunta busca aclarar la motivación personal del entrevistado por la documentación, con vistas a la investigación y sus prolongamientos.

*¿Adquieres materiales y productos en tiendas especializadas o prefieres prepararlos? ¿Puedes especificar en qué tiendas? ¿Buscas informaciones técnicas de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar nuevos materiales y métodos? ¿Con qué frecuencia?*

Actualmente muchos de los materiales y productos utilizados en la conservación y restauración son adquiridos en tiendas especializadas y, cada vez más están siendo producidos industrialmente, conllevando que los profesionales se alejen de sus formulaciones básicas. Es verdad que en muchos casos necesitan de equipos específicos y muy tecnológicos para su producción, y por otro lado los profesionales encuentran dificultades y limitaciones por obtener informaciones técnicas más precisas al respecto a las formulaciones. Tal dificultad se produce, en la mayoría de los casos, por la protección de patentes. En este sentido puede que ocurra lo mismo con los materiales artísticos cuando estos empezaron a ser producidos industrialmente en los comienzos del siglo XIX conllevando a una pérdida del control de calidad por parte de los artistas. Como consecuencia, resultaron en problemas relacionados directamente con la permanencia de las obras y sus deterioros intrínsecos interactuando con el medio externo. Con esta pregunta buscamos aclarar sobre la opinión del entrevistado al respecto a calidad e idoneidad de los productos y materiales que utiliza así como su nivel de exigencia ante tales materiales.

*¿Cómo gestionas lo imprevisto en tu proceso de trabajo?*

Lo imprevisto puede ocurrir mucho más a menudo cuando el profesional actúa en la preservación del arte contemporáneo pues, junto a los materiales no convencionales, las técnicas, también no convencionales, pueden presentar situaciones muy diversas de las que presentaban las técnicas y materiales tradicionales atestados y garantizados por la historiografía en la restauración y conservación. En este sentido las situaciones pueden generar la necesidad de adaptación por parte del profesional a un perfil más “creativo”, en su carrera

laboral. Con la pregunta buscamos aclarar la disponibilidad del entrevistado frente a las situaciones que exijan respuestas rápidas y quizás detectar el nivel de *stress* a que estaría expuesto y cómo lo gestiona.

*¿Crees que los conservadores-restauradores comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales, métodos y criterios que utilizan?*

La pregunta busca detectar la comprensión que el entrevistado tiene ante la competencia que existe entre sus pares, considerando las especificidades del arte contemporáneo en lo que se refiere a las intervenciones y acciones para preservarlo, considerando su complejidad y necesidad de compartir informaciones técnicas ante los criterios adoptados y los materiales utilizados.

*¿La durabilidad y la estabilidad de las intervenciones es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Cómo valoras el paso del tiempo y la apariencia en las obras? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué?*

El conjunto de preguntas se refiere a la preocupación que más aflige a los conservadores-restauradores, el hecho de que las intervenciones generalmente tienen el propósito primero de durabilidad y estabilidad frente al paso del tiempo, o que estas sigan envejeciendo en conjunto con el original, garantizando la apariencia original de la obra y más allá, la invisibilidad de la intervención. En este sentido buscamos detectar el nivel de exigencia del entrevistado sobre su trabajo.

*¿El mercado exige durabilidad y perfección (invisibilidad de las intervenciones) en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación de una obra de arte?*

Esta pregunta sigue con el tema de la cuestión anterior en lo que se refiere a la durabilidad y la estabilidad como cuestiones valoradas por el profesional de la conservación y restauración. Pero sabemos que aunque la invisibilidad de las intervenciones es un punto muy valorado por el contratante y que en algunos casos pueden ser detectadas bajo una simple vista, habría que suponer que la obra tenderá su valor estético y económico cuestionado por haber pasado por una restauración.

Aun con el seguimiento sobre la cuestión de la durabilidad, proponemos al entrevistado una mirada a la posibilidad real de que una obra pueda desarrollar un deterioro intrínseco e irreversible inherente a su propia constitución material. En este sentido, la pérdida de la materia es inexorable y, como consecuencia el acercamiento a la muerte de la idea se concretaría por la imposibilidad de permanencia y supervivencia, ocurriendo muy cerca del momento de su creación. Hacemos notar que, de hecho, no empleamos la palabra “ruina” para definir tal estado, considerando que su fuerza y sentido negativos pueden también generar una incomprensión por parte del entrevistado, teniendo en cuenta que muchos conservadores-restauradores rechazan tal posibilidad.

*¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de la producción de un artista o existe una intención artística para cada obra en separado? ¿Generalmente es ésta explícita?*

La pregunta toca en un punto muy complejo que a menudo los conservadores-restauradores buscan identificar en una obra para garantizar una buena intervención y más aún, para respetar la idea original del artista.

Con el arte contemporáneo la cuestión de la *intención artística* ha derivado en discusiones acaloradas entre los profesionales de la conservación y restauración, pues la presencia del artista es algo real, considerando también que crean obras de una excepcionalidad propias y que pueden haber utilizado técnicas y materiales diversos, incluso industriales. Materiales que nunca sabremos cómo van a responder. Mantener la esencia de la obra, su naturaleza, es tan importante que no alterar la significación al intervenir se convierte en un problema que el profesional enfrenta.

La búsqueda de la *intención artística* surge cuando, en el momento de intervenir en una obra, las dudas se acercan a los materiales empleados por el artista y más detenidamente, a la significación y apariencia que estos materiales aportan a la obra. Una intervención de conservación o restauración puede ocasionalmente provocar alteraciones en la apariencia de los materiales o incluso la necesidad de una sustitución o reposición conllevar a la posibilidad de cambio de apariencia, y con riesgo de afectar al significado de la obra. Bajo tal duda, el profesional se encuentra ante una contradicción, ante la toma de decisión generando también un alto nivel de *stress*.

La pregunta busca indicar sobre la comprensión del entrevistado acerca de la *intención artística*. Cuáles son las fuentes que utiliza para aclarar la cuestión además de las entrevistas con los artistas y cómo gestiona sus dudas acerca del tema.

*¿Te consideras próximo a algún teórico de la conservación y restauración en lo que se refiere a los escenarios nacional e internacional? ¿Cual(es)?*

La pregunta está direccionada a la comprensión y valoración que el entrevistado tiene sobre el aspecto teórico-crítico y su interés por la justificación de las intervenciones que realiza en el contexto del arte contemporáneo.

*¿Alguna vez fue necesario volver a intervenir en una obra que ya había sido intervenida por ti en el pasado? ¿Por qué?*

La pregunta busca esclarecer la opinión del entrevistado con respecto de la re-restauración y a la de-restauración en una obra ya intervenida por él o por otro profesional en el pasado. Buscamos saber también cuál es la posición frente estas dos posibilidades considerando trabajar en privado o bajo una institución museológica estatal o privada.

*¿Cómo ves la conservación del arte contemporáneo actualmente? ¿Y la restauración?*

La pregunta busca aclarar cuestiones relacionadas con la actuación del profesional y su comparación frente a la actuación de sus pares. Su posición frente a las limitaciones que el arte contemporáneo impone en relación a la restauración, la conservación y la preservación y a los criterios que adopta.

*¿Haces una documentación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, video o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

La presente pregunta se dirige a los profesionales que trabajan en privado, considerando que la documentación es una forma muy importante de garantizar posiciones éticas frente a los problemas futuros que el profesional pueda enfrentar, principalmente en el ámbito jurídico, por ejemplo. Instituciones públicas y privadas adoptan la obligatoriedad de la documentación como norma básica de trabajo por la importancia que esta representa para la institución y para el profesional actuante en la conservación y restauración.

*En cuando al transporte de las obras, ¿el embalaje es hecho por ti, bajo tu orientación, o por un equipo?*

Teniendo en cuenta que las posibilidades de deterioros en arte contemporáneo son verificadas a menudo en el momento del transporte de la obra, buscamos con estas preguntas aclarar el tema por parte del entrevistado. Un embalaje correctamente planeado por el profesional y adecuadamente confeccionado con materiales compatibles puede garantizar la integridad de la obra. La pregunta intenta saber cómo el entrevistado gestiona esta necesidad estando una obra bajo su control y responsabilidad.

*¿Contratas un seguro si trabajas en privado, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

La pregunta intenta indicar sobre cómo el entrevistado gestiona el nivel de seguridad de la obra que está bajo su responsabilidad, en su taller. Cómo gestiona también las implicaciones advenidas en el caso del transporte de la obra hasta que llegue a otro sitio y consecuentemente la transferencia de responsabilidad.

*¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por daños en alguna obra bajo su responsabilidad? ¿Podrías relatar el hecho?*

Existen situaciones que se presentan imprevisibles y supuestamente pueden escapar del control de actuación del profesional. Algunas situaciones requieren tomas de decisión que estaba más allá del campo de la conservación o preservación, acercándose al campo jurídico en algunos casos. Las probabilidades de aparición de daños intencionales o no intencionales en una obra son definidores por considerarlos irreversibles con prejuicios en el ámbito físico y estético de la misma como también daños morales para el profesional. La pregunta intenta aclarar cómo el entrevistado reacciona o reaccionó frente a tal posibilidad y cuáles fueron las medidas tomadas.

*¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de conservadores-restauradores?*

La pregunta se acerca a un tema muy discutido entre los profesionales de la conservación-restauración, conllevando la formación y actuación política frente las exigencias advenidas y demandadas en la preservación del arte contemporáneo. Con esta pregunta intentamos comprender la posición del entrevistado frente a cuestiones puestas por la categoría profesional, su nivel de participación o alejamiento a la cuestión. Intentamos también identificar sus deseos y descontentos con relación a la representatividad frente a las reivindicaciones propuestas por la categoría profesional.

*¿Cómo valoras económicamente tus trabajos en los presupuestos? (valor de la obra o nivel de degradación, o los dos) ¿Trabajas para alguna galería en privado? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

La pregunta intenta aclarar cómo el conservador-restaurador valora su actuación, cómo la compara con otras posiciones ocupadas por sus pares en otras instituciones privadas o estatales y cómo la tramita en el contexto mercadológico con los sujetos involucrados en dicho ámbito, así como sus relaciones con el valor monetario, muchas veces desconsiderado, pero, indirectamente presente.

*¿Tienes conocimientos de trabajos intervenidos por ti y que fueron comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citar las casas de subastas?*

La pregunta busca aclarar posibles situaciones generadas por los contactos que el entrevistado pueda haber vivido en el ámbito que ultrapasa la conservación y restauración. Es decir, más cerca del ámbito comercial y mercadológico de las obras de arte cuando la valoración económica se sobrepone a otros aspectos como la originalidad, la apariencia y la autoría. Es verdad que los profesionales que trabajan en privado pueden acercarse a tales situaciones llevando en consideración la diferenciación existente entre la actuación de los profesionales que trabajan bajo una institución pública.

Con esta pregunta intentamos aclarar una relación existente en el contexto del arte contemporáneo. Muy poco publicitada en el contexto profesional de la conservación y restauración, pues generalmente es tramitada entre el sigilo y la valoración económica y comentada públicamente como un hecho puramente sensacionalista y especulativo.

*¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un artista? ¿O algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

La pregunta abre espacio para que el entrevistado exponga alguna duda, haga una crítica o comentario. También puede expresar su gusto o descontentamiento con relación al contacto con los artistas.



Entrevistas con conservadores-restauradores.

a. Entrevista con Arianne Vanrell Vellosillo.



Figura 103. Entrevista con la conservadora-restauradora en el taller del MNCARS.

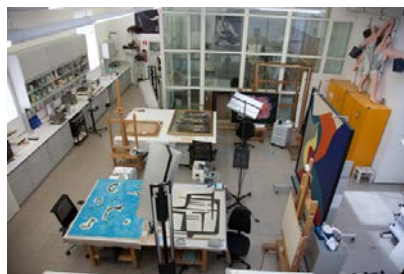


Figura 104. Vista general del taller del MNCARS.

Mario Sousa Júnior: *Arianne, ¿cómo prefieres identificarte, conservadora, restauradora o conservadora-restauradora? ¿Por qué?*

Arianne Vanrell Vellosillo (Figura 103): Conservadora-restauradora de bienes culturales, ya debido a que estudié en Francia y allí la formación es conservador-restaurador.

MSJ: *¿Cuál es tu área de actuación; pinturas, esculturas, papel, fotografías, plásticos, metales, hardware y software informáticos, instalaciones, u otro tipo de material? ¿Por qué escogiste esa área?*

AVV: Mi formación inicial es en escultura contemporánea que hice en la Universidad de París I, (Pantheo-Sorbone). Pero hace doce o trece años formé parte del proyecto *Inside Installations* y luego empecé a trabajar sólo con las instalaciones ya que antes yo trabajaba con esculturas, pero me gustaban los grandes formatos, tenemos esculturas que son realmente instalaciones como del Soto, por ejemplo, que es una instalación como si fuera una escultura. Por definición es una instalación, pero por el formato, por la construcción parece una escultura. Y después de este proyecto he trabajado casi exclusivamente en las instalaciones. Hace un año que formo parte del equipo de las colecciones de cine y vídeo del museo porque todo era copia de visualización a cargo de los comisarios, pero realmente es un trabajo que debe estar bien copiado, sin tener *looping*, tenemos todas las condiciones para poder exhibirlo y como la mayoría de las veces somos nosotros los conservadores-restauradores quienes estamos con el artista en la sala en el momento del montaje, empezamos a hacer eso también. Me hice cargo de esa parte de la colección. Tenemos una parte que es analógico, que debe ser como un centenar de películas, pero tenemos varias copias, con el paso del tiempo ahora tenemos unos trescientos... La colección de vídeo que está en formato magnético que se ha migrado a Betacam Digital, Betacam SP y luego nosotros nos encargamos de las copias de pantalla que en realidad son en DVD o BLU-RAY.

MSJ: *¿Trabajas en una institución, en privado o los dos? ¿Por qué? ¿Cuándo la institución adquiere una obra, esta es evaluada por el personal del departamento de Conservación y Restauración? ¿Antes o después de la adquisición?*

AVV: A veces, preguntan. No siempre. Creo que depende de la complejidad de la obra. A veces, el departamento participa en este proceso de revisión de la compra. También cuando compramos en la feria Arco-Madrid tiene una pre-adquisición que a menudo pasa por el departamento (Figura 104) porque a veces podemos detectar si el trabajo no es original, si tiene muchas restauraciones, se están bien hechas porque a veces se ve una obra que ha sido restaurada como un maquillaje sólo para ser vendida, luego participamos. Debido a que los artistas están vivos, compramos en el momento de una exposición temporal, el museo tiene la oportunidad de comprar una obra que ha sido expuesta. Los videos no tienen problemas. El problema puede ser que el formato no es el ideal, pero tal vez el artista no conoce una técnica de mejor calidad, pero de ninguna manera define si una obra es buena o no. Pero creo que podríamos participar más en el proceso de adquisición, porque a veces en el arte contemporáneo, el montaje y mantenimiento de las obras son muy caros. A menudo, el proceso de rehacer la obra cada vez que tiene que ser expuesta o prestada es un factor que no se evalúa en el momento de la adquisición. Muchos museos americanos o anglosajones son más prácticos que nosotros en este tema. Ellos ya evalúan estas cuestiones en el proceso de adquisición, hasta para bajar el precio de la obra. El artista la vende por mil euros y cada vez el museo tiene que pagar dos mil para montarla, es un punto a negociar. Pero ¡no trabajamos de esa manera!

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es individual o formas parte de un equipo?*

AVV: No me gusta trabajar de forma individual. En realidad, yo prefiero trabajar como un equipo, incluso si sólo para saber lo que piensa mi colega. Siempre pido la opinión de los demás. Sabes que ahora el departamento está en otra parte, trasladó de los talleres. En los últimos doce o trece años siempre me senté al lado de Juan Sánchez. Siempre le pedí opinión sobre mi trabajo, mira que estoy haciendo esto, ¿qué te parece? Incluso si se trata de la pintura o la escultura, es otra mirada ¿no? A veces estás tan adsorbido en su caso, que no se ve la percepción de los demás. Es cierto que a veces tienes que rellenar un único protocolo de documentación, pero siempre es bueno preguntar a los demás. Es lo mismo con *Inside Installations* cuando hicimos el proyecto en Uruguay, Montevideo. Para mí fue una ocasión de pedir su opinión a los demás, que no habían participado en el proyecto entero, para ver si estábamos haciendo las cosas bien, para no quedarse mirando el propio ombligo pensando que todo es perfecto (risas).

MSJ: *¿Haces dossier de tus trabajos? ¿Los publicas? En caso negativo, ¿por qué?*

AVV: En la página web del museo, en colecciones, hay una parte que es procesos. En esta parte se publican los expedientes que son más importantes y

atractivos para el público. Porque a veces son importantes, pero no son comprensibles o es una obra de un artista que no es muy conocido. Así que tratamos de mostrarlo a la gente para que conozcan y comprendan el trabajo de conservación y restauración. También en las Jornadas de Conservación del Arte Contemporáneo en que publicamos los procesos realizados en el departamento. Tenemos colegas procedentes de otras instituciones como tú que tienen acceso a nuestro trabajo, porque es una cosa abierta. No se puede estar mostrando en todo momento lo hacemos también hay que documentar todos los procesos, porque la institución así lo requiere.

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas o prefieres prepararlos? ¿Puedes especificar en qué tiendas? ¿Buscas informaciones técnicas de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar nuevos materiales y métodos? ¿Con qué frecuencia?*

AVV: En mi caso, yo no uso muchos materiales de restauración, porque no voy a hacer una reintegración. A veces tengo que buscar una máquina o un motor. Y entonces yo trato de encontrar un motor como el que el artista utiliza, o si no ver si es posible la reutilización de este motor, o algo así. Pero, para los colegas que trabajan con la escultura y la pintura, tenemos una química dentro del departamento y tenemos una gran base de datos sobre los materiales utilizados, no sólo por los artistas sino también por los restauradores. También tenemos esas hojas de datos específicos para cada producto. Realmente no buscamos información técnica en las tiendas, ya que por lo general dicen sólo las buenas partes del producto como resultado estético. Pero creo que la experiencia, y el laboratorio de química ayudan mucho también.

MSJ: *¿Cómo gestionas lo imprevisto en tu proceso de trabajo?*

AVV: A veces hay que resolver un problema en el momento de la apertura de una exposición y la mayoría de las veces puede llegar a ser muy complicado y causar mucha ansiedad en el artista, si está presente, y por supuesto esto también alcanza al conservador-restaurador. Esto es muy común que suceda.

MSJ: *¿Crees que los conservadores y restauradores comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales, métodos y criterios que utilizan?*

AVV: Para nosotros que estamos mucho tiempo en el interior del museo es muy fácil hablar de ello porque ya tenemos un trabajo estable, seguro, pobres pero seguros (risas). Una zona de confort. Recuerdo que cuando estudiaba en la universidad siempre se decía que los restauradores de pintura nunca hablaban de las técnicas utilizadas, pero los restauradores de esculturas compartían mucho más. Hace mucho tiempo que dejamos la escuela, yo no sé si esto sigue así, no sé si fue por casualidad. No sé, pero creo que nuestra zona de confort ayuda.

MSJ: *¿La durabilidad y la estabilidad de las intervenciones es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Cómo valoras el paso del tiempo y la apariencia en las obras? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué?*

AVV: Sí. Cuando se trata de la pintura y de la escultura sí. [¿Y en la cuestión de las instalaciones no?] Sí, también. Porque a veces hay que resolver un problema en el momento de apertura de la exposición y, a veces se espera de la solución una duración de tres meses como máximo. Pienso, por ejemplo, en el caso de instalaciones, las obras cinéticas y en mi caso la experiencia de las obras de construcción de Venezuela y Brasil. Trabajé seis años en Venezuela y conocí gente que había trabajado principalmente con Soto, éstas personas me dijeron, 'cuando yo restauro las obras de Soto, son hermosas, ¡se quedan como nuevas!' Y yo siempre digo: ¡las que restauré se quedan como viejas! Cuando vea una obra restaurada de esa manera, que está hecha de nuevo o completada. [Un trabajo que se hizo en los años 60, debe aparentar por lo menos cuarenta años!] ¡Por supuesto! He visto dos exposiciones con obras restauradas y, de hecho, la otra obra tiene esa presencia, no voy a decir encanto, pero hay que ver las huellas del tiempo con respeto. Ver los colores del envejecimiento de las pinturas con el paso del tiempo, ya que, dentro de veinte años estas restauraciones serán mucho más visibles. A veces las hace el artista mismo, los amigos del artista, y no los restauradores, no es una falta de respeto, sino falta de conocimiento.

MSJ: *¿El mercado exige durabilidad y perfección (invisibilidad de las intervenciones) en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación de una obra de arte?*

AVV: Creo que no es sólo el mercado sino también al público. Es mucho más gratificante cuando no notas una restauración muy evidente, pero eso no quiere decir que en su informe de conservación se olvide poner que la obra fue restaurada. Eso es lo que ocurre a veces con las galerías. Prestas un servicio de restauración para una galería y haces un informe de restauración y a veces se sienten un poco comprometidos porque ya tienen esa información. Si no les das la información, es como si no hubiera pasado nada, pero tienes que dar esa información. Incluso si es algo que lleva su tiempo, tienes que tomar las imágenes, contar un poco de la obra. Porque aquí en el museo si haces una restauración no puedes relatarla de la misma manera que lo hace para un privado. El privado necesita más información. ¿Voy a tener que decirle a la persona que va a comprar el trabajo que se ha restaurado? ¿Se pierde valor si han sido restauradas o no? Depende, porque a veces la restauración recupera la pieza, o, a veces la pierde, (risas). ¿La muerte de la idea del artista, que ya no es válida en el trabajo? [Sí].

A veces que cuando haces un trabajo en las instalaciones, por ejemplo, la mayoría de las veces cuando hago una documentación de una instalación ni toco en la obra. Hago documentación del contexto. Trato de entender por qué el trabajo entró en la colección del museo, por alguna razón. Incluso si no puedes encontrar la razón, tienes la demanda, porque al final es una institución pública y ¡el dinero es nuestro! Creo que la gente está empezando a entender el trabajo, tratar de conservar por qué a veces cuando vas a una plaza que cuenta con esculturas totalmente sucias, pitadas es porque la gente no piensa que es una obra de arte, no tiene esa percepción. Pero, el artista es conocido o muy reconocido,

las obras están mejor atendidas. Aquí, si Madrid posee algunas obras muy importantes que están un poco sucias. En el recorrido por la Castellana tiene obras maravillosas y pitadas. Pero nadie vandaliza obras de artistas populares, como por ejemplo una escultura de Botero que está en el Paseo de la Castellana, y sin embargo si se ‘atreven’ a vandalizar una obra de Chillida de mucha más calidad. [¿Así que a lo que se estás refiriendo es a la posibilidad de la muerte de la idea que se asocia al olvido?]. Creo que esto se debe a la falta de información.

Estaba pensando en esta cuestión de la idea del artista. [¿Eso tiene que ver con la intención artística también!] La intención, sobre todo esa es la palabra, la intención. ¿Cuando un artista está trabajando en una obra hubo una intención? A veces sí, pero a menudo el discurso se está construyendo a lo largo de la vida del artista. A veces, cuando hablamos de expresión del artista, de la intención del artista, hay muchos filósofos que cuestionan la idea de la intención. Debido a que la intención no siempre se define.

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de la producción de un artista o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Generalmente es ésta explícita?*

AVV: Creo que a veces el artista pasa por un hecho que sucede en la vida y hace un trabajo con una intencionalidad. Por ejemplo, el Guernica es típico de un trabajo que se hizo con intención [¿Y un compromiso político también!] Sí, un momento político. Por supuesto, Picasso ya no era joven, tenía más experiencia, también ayuda a ser una obra completa ideológicamente. Pero a veces las obras son parte de un proceso. Es como un Oscar ¿no? A veces un actor ganó por una película o, a veces gana por su actuación durante toda su vida. A veces ves una entrevista de un artista cuando era joven diciendo que algo no es tan importante y luego, cuando es más viejo y conocido, y las obras son más caras y esa obra que estaba en el estudio que nadie quería, y realmente es parte de la producción, entra en este circuito, ya cambia. Es interesante cuando comparas estos puntos de vista y que parece que se tratase de personas diferentes. (Risas)

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún teórico de la conservación y restauración en lo que se refiere a los escenarios nacional e internacional? ¿Cuál(es)?*

AVV: Cuando busco informaciones sobre una obra o documentación, no siempre busco un restaurador, he leído mucho sobre los comisarios y he leído un libro llamado *Thinking Contemporary Curating* que fue escrito por los comisarios de la exposición sobre arte electrónico, instalaciones, videoinstalaciones. Fue muy interesante ver la percepción que tenían, ya teníamos experiencia de pasar la vergüenza de no poder montar una obra ante los artistas, por ser obsoleta y tratamos esta información técnica. Por supuesto que no sabemos acerca de los ordenadores, sistemas eléctricos, motores, etc., y tenemos que dar vueltas para encontrar las soluciones a los trabajos y montarlos más allá de los problemas de obsolescencia tecnológica. [Buscamos más la teoría en la medida que necesitamos redactar un texto porque, de hecho, ya tenemos una línea teórica, buscamos una confirmación adicional]. No sé si has leído algo

sobre el congreso que se llamó *Restauration, dé-restauration et re-restauration*. Recuerdo una conferencia sobre restauración de instalaciones y en el momento, la de-restauración hizo que todo el mundo hablara de estas cosas, ahora todo el mundo se horroriza, pero entonces era el material que tenía como idóneo. Es como el Guernica, que fue restaurado con la cera resina, que en ese momento era lo que había y ahora ya no se usa. [¡Restauramos en nuestro tiempo con los materiales que tenemos disponibles en este momento!]. Por supuesto. Así que cuando se recupere hay que justificar por qué lo hacemos de esta manera y no de otra, porque tienes un problema técnico, el problema de la falta de experiencia en ese caso concreto, el problema de la institución, el problema de los fondos, así como el problema del tiempo.

Cuando hicimos la restauración del "Penetrable" de Soto, un gran trabajo de 5 x 9 x 8 m, que tenía muchos deterioros, cables de plástico quemados, una gran cantidad de suciedad y, por supuesto, un aspecto horrible. He buscado toda la documentación de la obra del artista, y en esta serie específica. Los textos que los críticos habían escrito sobre él. Luego tuvimos un presupuesto para saber lo que costaría restaurarlo y lo que costaría limpiar y sustituir los cables. En ese momento nos pusimos en contacto con una empresa para ver si era posible limpiarlo porque resultó imposible hacer la limpieza en el taller. Sin embargo, buscamos todas las posibilidades ejecutables y al final una empresa de montadores fue contratada para restaurar la obra. No sé si va a parecer absurdo dentro de veinte años, si alguien busca la información de todo lo que se hizo. Creo que las condiciones que el trabajo presentaba, lleno de polvo y suciedad, impedían su exposición porque nadie iba a entrar en ese "Penetrable". Por lo tanto, tuvimos que buscar información para justificar las intervenciones que el artista dejó especificadas sobre la obra, las transparencias, el color del hilo y esto también ocurrió en la cuestión teórica.

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario volver a intervenir en una obra que ya había sido intervenida por ti en el pasado? ¿Por qué?*

AVV: Sí. Debido a que el museo no funciona los martes, todo el mundo piensa que nosotros no venimos a trabajar, (risas). Pero es el día que más trabajamos. Recuerdo un espectáculo que tenía una obra impulsada por un motor que produce un movimiento centrífugo entre algunas burbujas. Hemos tenido un problema con este motor y sólo tuvimos tiempo para restaurar en martes. Varias veces tuvimos que intervenir porque el motor se paralizaba, no producía el movimiento correcto. Realmente fue un rompecabezas.

MSJ: *¿Como ves la conservación del arte contemporáneo actualmente? ¿Y la restauración?*

AVV: Cada vez tenemos más personas interesadas en la conservación de arte contemporáneo. Creo que la gente pide más que antes, tal vez por la facilidad de encontrar información. Creo que es un tema más discutido que el arte antiguo. Los museos de arte contemporáneo pueden ser más atractivos, no lo sé. Nunca he estado interesada en el arte antiguo, excepto desde el punto de vista de la historia, la estética, para disfrutar, pero nunca para el trabajo. Yo nunca sería una

restauradora de arte antiguo. No es que yo creo que es mejor o peor, mi interés no está allí. Creo que la producción es tan grande, hay mucho que hacer en la restauración del arte contemporáneo. Los materiales y las técnicas experimentales son así. No hablamos de la parte tecnológica, porque ya hay otro universo, los materiales, los transportistas, las dimensiones son muy específicas. También las cuestiones relacionadas con el transporte de las obras, nunca he viajado tanto para seguir las obras, que son muy susceptibles a los problemas de conservación por los problemas de manipulación, transporte y embalaje. [También debemos pensar que trabajamos con artistas vivos!] Sí. Los artistas vivos, hijos de artistas muertos y sobrinos nietos de artistas muertos (risas).

MSJ: *¿Haces una documentación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, video o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

AVV: Normalmente hacemos una documentación fotográfica teórica en la base de datos del museo y tenemos la posibilidad de añadir información. Me encanta hacer pequeñas presentaciones en *Power Point* de la documentación de mantenimiento e instalación de obras para hacer más fácil el acceso si necesitas una información específica y para agregar críticas de colegas cuando montan el trabajo, añadiendo observaciones de algunas necesidades que la obra presenta.

MSJ: *En cuando al transporte de las obras, ¿el embalaje es hecho por ti, bajo tu orientación, o por un equipo?*

AVV: Normalmente en el museo no hacemos el embalaje. El taller de los carpinteros no es para esto. Por lo general, cuando alguien viaja de correo con las obras, el restaurador responsable marca con la empresa transportadora para tomar las dimensiones de las obras. Son ellos quienes medien las obras. Las medidas no las pasamos porque si algo sucede, la responsabilidad recae en la empresa, pero pasamos todos los requisitos técnicos de seguridad de las obras. Por lo general, si se trata de una pintura, una escultura, o el papel, es más fácil. Pero si se trata de un trabajo de varias piezas, por lo general hago un dibujo y lo envío a la compañía porque me gusta esa parte del embalaje.

MSJ: *¿Contratas un seguro si trabajas en privado, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

AVV: Por lo general, este es el patrón, pero hay excepciones. Cuando el museo presta un trabajo a otro, el que pide al museo es el que paga el seguro. Tenemos una forma de seguro llamado clavo a clavo. Así, clavo a clavo es desde que la obra sale del museo, de los almacenes, hasta el otro museo. Así que esa parte se ha registrado y gestionado por un departamento específico del museo. Cuando se trata de préstamos internacionales cada país tiene su legislación específica sobre este tema del seguro. En estos casos también tenemos que hacer un expediente a la Consejería de Cultura para informar de cómo vá la obra y cómo va a regresar al museo. ¿Alguna vez has oído hablar de un curso llamado Expedidor Conocido? [No] Es un curso que haces en línea. Se trata de una certificación electrónico para que seas Expedidor Conocido que es una persona que no es anónimo. Tienes un número que se muestra en el momento del

embalaje, para acompañar la obra tienes que tener esta certificación a nivel internacional.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por daños en alguna obra bajo su responsabilidad? ¿Podrías relatar el hecho?*

AVV: No. En mí caso no.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de conservadores y restauradores?*

AVV: Soy un poco neutral en las reuniones para tratar del tema. Creo que sí se hacen bien y hacen bien el trabajo. No sé si conoces el Convenio de Bolonia. Fue un encuentro que marcó una fecha y después de eso, los niveles de diplomas tendrían que ser equivalentes en la Unión Europea. Recuerdo que cuando salí de la escuela en el 94, había organizado un grupo de restauradores, un comité para trabajar con el problema a nivel de formación que hay en París, la Asociación de restauradores de arte y de arqueología de formación universitaria, la ARAAFU. Y cuando se reunieron en el Convenio Bolonia se explicó cómo debíamos hacer el papeleo. Yo he presentado todos los papeles y he obtenido mi certificación de Bolonia. Tengo mi maestría inicial y la otra que, según el Convenio de Bolonia. Aquí en España estamos con esta idea, pero todavía hay un retraso en su aprobación. Mi experiencia en este sentido en Francia fue perfecta. Aquí en España tenemos muchas formaciones, muchas escuelas y dispersión de energía. ¡Como no me gradué aquí! Yo no tengo mucho contacto con los profesionales que están en esos niveles. Todos se quejan, pero nada se mueve hacia adelante. Me parece que a partir de ahora se va a regular este tema aquí en España.

MSJ: *¿Cómo valoras económicamente tus trabajos en los presupuestos? (valor de la obra o nivel de degradación, o los dos) ¿Trabajas para alguna galería en privado? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

AVV: ¿Cuando hago un trabajo free lance? [Sí] Por lo general, valoro el trabajo por el tiempo. Yo no hago mucho.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos intervenidos por ti y que fueron comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citar las subastas?*

AVV: No, que yo sepa.

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un artista o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

AVV: No, de momento no.

MSJ: ¡Muchas gracias por la entrevista!



b. Entrevista con Carlota Santabárbara Morera



Figura 105. Entrevista con la restauradora en la oficina del MNCARS.



Figura 106. Montaje de una exhibición en el IVAM.

Mario Sousa Junior: *Carlota, ¿cómo prefieres identificarte conservadora, restauradora o conservadora-restauradora? ¿Por qué?*

Carlota Santabárbara Morera (Figura 105): Restauradora. Porque cuando yo trabajo como free lance, independiente, autónoma, el trabajo que realizo es de restauración y es verdad que hay mucho conflicto en cuanto a los términos, porque en España los conservadores son historiadores del arte y los restauradores son los técnicos que realizan las restauraciones, entonces para diferenciar, soy restauradora.

MSJ: *¿Cuál es tu área de actuación; pinturas, esculturas, papel, fotografías, plásticos, metales, hardware y software informáticos, instalaciones, u otro tipo de material? ¿Por qué escogiste esa área?*

CSM: Yo me especialicé en pintura, estudié pintura, pero con la experiencia he ido especializando en contemporáneo. Y ahora mismo estoy en el museo con una beca de audiovisual porque también he trabajado en el campo del audiovisual. Conozco el medio, pero hay muchos soportes que yo no toco, por ejemplo, el papel. Cuando me llega un encargo de este tipo se lo paso a un especialista, como fotografía, por ejemplo. [¿Y por qué escogiste el área de audiovisual?] Vale, yo tengo una formación muy heterogénea, no solamente de restauración, sino también de gestión y me he movido en trabajos de formatos digitales, video, imagen, incluso en museos he trabajado también en digitalización de fotografías. Entonces conozco el medio digital. Y bueno, una cosa a veces te lleva a la otra.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es individual o formas parte de un equipo?*

CSM: Bueno, depende sobre todo de la dimensión del trabajo. Porque si que me ha ocurrido, que el encargo era muy grande y las dimensiones de la obra era lienzo de gran formato. Yo no la podía mover, entonces hice un equipo. Fue un

trabajo en que todos nosotros participamos de la discusión de los criterios. Yo no era la jefa, sino que compartíamos el trabajo en equipo.

MSJ: *¿Haces dossier de tus trabajos? ¿Los publicas? En caso negativo, ¿por qué?*

CSM: Sí, cuando hay posibilidad, sí.

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas o prefieres prepararlos? ¿Puedes especificar en qué tiendas? ¿Buscas informaciones técnicas de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar nuevos materiales y métodos? ¿Con qué frecuencia?*

CSM: Siempre he trabajado con una empresa, no sé si lo puedo decir, [¡Claro que sí!] Con CTS. Siempre trabajo con ellos porque son muy rápidos en servir. Puedo pedir por internet y te lo mandan por correo donde estés. Es muy práctico. [¿Buscas informaciones técnicas de los materiales que utilizas?] Sí, [¿Haces pruebas de los materiales?] Sí, sobre todo si son materiales nuevos, si es alguno que no conozco. [¿Y a ti te gusta experimentar nuevos materiales?] Siempre cuando tengo una dificultad, intento investigar en bibliografías o en internet, en páginas especializadas y si encuentro algo que no conozco pregunto, sobre todo a colegas, se lo utilizan y se me dan una buena opinión lo utilizo. [¿Es con frecuencia?] Sí.

MSJ: *¿Cómo gestionas lo imprevisto en tu proceso de trabajo?*

CSM: ¿Imprevistos? Vale. ¡Puede ser económico también! [¡Claro!] Creo que siempre tengo que tener en cuenta o prever que puedan ocurrir cosas que alteren el cronograma o incluso los presupuestos. Pero es ideal que no haya.

MSJ: *¿Crees que los conservadores y restauradores comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales, métodos y criterios que utilizan?*

CSM: ¿En los museos o en el ámbito general? [En ámbito general] En general yo creo que la restauración es una profesión bastante desconocida. Es admirada muchas veces por desconocimiento porque no se sabe lo que se utiliza y de hecho, creo que hay gran un paralelismo, por lo menos en España, entre conservación y restauración, desafortunadamente. [Queda como una profesión llena de secretos, ¿no?] Si hay una falta de comunicación, yo creo que no, porque los informes deberían ser más didácticos para alguien que no sepa de química, por ejemplo, o de materiales específicos.

MSJ: *¿La durabilidad y la estabilidad de las intervenciones es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Cómo valoras el paso del tiempo y la apariencia en las obras? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué?*

CSM: Sí, claro. Muchísimo. Cuando realizo una restauración, durante unos años yo continuo siendo responsable de esa obra si me llaman para ver lo que ha pasado. La apariencia de las obras depende mucho de qué tipo de obra es. Para mí, en el arte antiguo, esto es muy delicado, (risas). En el arte antiguo yo considero que es importante la pátina, no me gusta dar una apariencia de nuevo

porque sería como crear un falso histórico, pero en arte contemporáneo tengo mis dudas. Depende, la apariencia de viejo en una obra contemporánea me costaría más admitirlo. [¿Sí?] Si, depende del estilo, del concepto de la obra (Figura 106), es que es muy variado en el arte contemporáneo.

MSJ: *¿El mercado exige durabilidad y perfección (invisibilidad de las intervenciones) en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano de la creación de una obra de arte?*

CSM: *¿En arte contemporáneo? [Sí]. Es que el mercado, la ética y la teoría no siempre se dan la mano. El mercado a veces tiene unas exigencias puramente especulativas que no tienen que coincidir con una ética de la restauración. Creo que la exigencia de la invisibilidad en las restauraciones no es mala si está bien documentada y corresponde a tu ética profesional. [¿Crees que puede ocurrir la muerte de la idea en un tiempo muy cercano a creación de la obra?]* Sí. La idea va de la mano del contexto histórico, social y cultural, de un momento concreto, y si no es interpretado y comunicado puede perder el sentido completamente. Incluso ser mal interpretado.

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de la producción de un artista o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Generalmente es ésta explícita?*

CSM: Yo creo que para cada obra. El artista usa un tipo de lenguaje, entonces cada obra está contando algo diferente, tiene una intención diferente y creo que no se puede englobar la historia y la evolución de toda la vida de un artista en una intención. Creo que cada intervención cada obra tienen su intención, o su mensaje, o su concepto. ¡O no la tiene! (risas).

MSJ: *¿Te consideras próxima a algún teórico de la conservación y restauración en lo que se refiere a los escenarios nacional e internacional? ¿Cuál (es)?*

CSM: Si, además como mi tesis doctoral va de criterios de restauración en arte contemporáneo y por eso he leído bastante y me gustan mucho las teorías de Hiltrud Schinzel, que es alemana, es discípula de Heinz Althöfer y habla de recuperar la intención del artista. Pero, si tuviera que elegir, me gusta mucho la visión que tiene Antonio Rava, italiano de Turín, porque es más comedido.

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario volver a intervenir en una obra que ya había sido intervenida por ti en el pasado? ¿Por qué?*

CSM: Sí.

MSJ: *¿Como ves la conservación del arte contemporáneo actualmente? ¿Y la restauración?*

CSM: Creo que hay una falta de cohesión de criterios, es decir, dependiendo del país y dependiendo incluso de la institución se actúa más en una línea o en otra, sí que hay una ética o una metodología, pero los criterios varían, incluso dentro de un museo de arte contemporáneo. Quiero decir, cada restaurador tiene

a veces sus inclinaciones hacia una estética final o hacia un criterio. Falta unidad creo yo.

MSJ: *¿Haces una documentación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

CSM: Vale. Creo que es muy importante documentar cómo es la obra cuando llega a tus manos antes de intervenir. El proceso que estás aplicando, que estás haciendo, creo que es muy importante documentar tu trabajo y cuáles son los resultados finales. Siempre un antes, un mientras tanto y un después con fotografías, si hay posibilidad de video es mucho mejor. Generalmente las hago yo, a no ser que sea algo muy concreto que yo no tengo la capacidad técnica o equipo especial.

MSJ: *En cuando al transporte de las obras, ¿el embalaje es hecho por ti, bajo tu orientación, o por un equipo?*

CSM: Depende de muchas cosas, es decir, depende de la importancia de la obra, si es una obra más valorizada económicamente, la inversión económica en este transporte tiene que ser coherente. Si implica un transporte especializado se incluye en el presupuesto.

MSJ: *¿Contratas un seguro si trabajas en privado, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

CSM: Sí. Si hay que hacer un traslado yo siempre intento hacer la restauración *in situ* esto en arte antiguo, pero en arte contemporáneo claro, la llevas a tu taller y si que tienes que tener un seguro privado.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por daños en alguna obra bajo su responsabilidad? ¿Podrías relatar el hecho?*

CSM: No me ha ocurrido, pero como yo estudié gestión cultural, estudié la importancia de los derechos de autor. Cuando es una obra de arte contemporáneo que tengo que intervenir directamente, hago un contrato. Sí, creo que es importante y creo que es algo que casi nunca se hace. Para garantizar y también para dejar claro cuáles son las responsabilidades de cada uno.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de conservadores y restauradores?*

CSM: Creo que es muy importante y por desgracia en España es una profesión que está muy desgarrada porque las líneas de estudios son diferentes, puedes estudiar por universidades, por escuelas públicas, privadas, entonces acaba por no haber un consenso. Hay muchas disputas internas, pero creo que una asociación unifica y permite una comunicación entre los diferentes profesionales, yo creo que esto es muy bueno.

MSJ: *¿Cómo valoras económicamente tus trabajos en los presupuestos? (valor de la obra o nivel de degradación, o los dos) ¿Trabajas para alguna*

*galería en privado? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

CSM: Generalmente valoro la restauración en relación al tiempo que me va a llevar ese trabajo y los materiales que voy a utilizar. No cobro más a un artista que sea más famoso. Es un trabajo. [¿Para ti es lo mismo trabajar en una obra de Picasso que en una obra de otro artista menos famoso?] Nunca he trabajado en un Picasso (risas). A lo mejor, claro, le das un plus por el riesgo, por la responsabilidad. Sí, probablemente. Nunca me ocurrió esta posibilidad.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos intervenidos por ti y que fueron comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citar las subastas?*

CSM: Sí, trabajé para un artista que está muy cotizado y lo venden en una galería en Barcelona y también en México. No sé sobre la venta, pero el cuadro que restauré lo vendieron. [Una pregunta que ahora me ha surgido: ¿Alguna vez fuiste a una subasta?] No, porque yo no compro arte (risas). [¿Pero, sabes que es muy importante para nosotros conocer cómo son!]. Sí, es verdad que frecuento galerías de arte. Me ha ocurrido que entran muchas veces en conflicto con mi ética profesional porque siempre miran el mercado y quieren que no se noten las intervenciones, y los informes nunca los comunican.

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un artista o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

CSM: Una cosa que me inquieta muchísimo, es que hay un desconocimiento y una despreocupación enorme, no te digo que todos los artistas, pero, sí de una gran mayoría, de las consecuencias del tiempo en los materiales que están utilizando. Incluso tengo conocido artistas que me han preguntando: ¿Qué va a pasar en mi obra? Porque he utilizado este bote y sabes que no es ideal. Es que hay mucha despreocupación por el futuro de su trabajo. Deberían preocuparse. Es algo que no acabo de entender, supongo que es porque están más preocupados por el aspecto, por la creatividad, pero creo que es algo que se ha perdido por el interés por conocer cómo va a evolucionar ese material y debería preocuparles.

MSJ: ¡Pues, muchísimas gracias por la entrevista!

c. Entrevista con Jorge García Gómez-Tejedor



Figura 107. Entrevista con el conservador-restaurador en su despacho en el MNCARS.



Figura 108. Vista general de MNCARS, Edificio Jean Nouvel.

Mário Sousa Júnior: Jorge, *cómo prefieres identificarte, conservador, restaurador o conservador-restaurador? ¿Por qué?*

Jorge García Gómez-Tejedor (Figura 107): Conservador-Restaurador porque yo creo que es como viene internacionalmente, yo creo que es la terminología más exacta llamarnos Conservador-Restaurador.

MSJ: *¿Cuál es tu área de actuación; pinturas, esculturas, papel, fotografías, plásticos, metales, hardware y software informáticos, instalaciones, u otro tipo de material? ¿Por qué escogiste el área?*

JGGT: Porque me gusta mucho el arte contemporáneo. Cuando empecé en la década de los 80 en España estaba bastante en pañales, se iniciaba, y creo que los trabajos de restauración en arte contemporáneo no se planteaban desde el punto de vista docente y no existía ninguna asignatura que compartiera ese conocimiento, sin embargo sí que había ya un equipo de trabajo que se iniciaba en los museos, que había pocos que se dedicaban al arte contemporáneo aunque no eran muchos sí que lo que había era un movimiento bastante de unión entre todos estos museos e incluso también de las universidades. Se creó un grupo de arte contemporáneo. Fue entonces, por la década de los 80 cuando realmente miré al arte contemporáneo. Cuando nos contrataron para intervenir la obra de Dalí fue cuando él murió, esto me permitió descubrir este tipo de trabajo y actuar sobre el arte contemporáneo. Realmente era una faceta que me gustaba mucho, pero que en las escuelas lo que estudiábamos más comúnmente era el arte antiguo, una tabla del dieciséis era mucho mejor que una pintura barroca. Este concepto del contemporáneo me gustó mucho.

MSJ: *¿Trabajas en una institución, en privado o los dos? ¿Por qué? ¿Cuándo la institución adquiere una obra, esta es evaluada por el personal del departamento de Conservación y Restauración? ¿Antes o después de la adquisición?*

JGGT: En privado lo único que hago es asesorar a una fundación. Realmente no trabajo porque tengo dedicación exclusiva al museo. Bueno depende, hay veces, sobre todo cuando nos piden nuestra opinión, que hacemos una valoración de su estado de conservación, estamos hablando de obras mas históricas más

antiguas, en las cuales podemos detectar que haya sufrido intervenciones o manipulación. En estos casos sí que hacemos un informe porque son piezas más costosas y nosotros hacemos un informe de cómo se encuentra si ha tenido restauraciones, si fue muy intervenida, si tiene muchos retoques, si que hacemos estas valoraciones, pero ya dijo, son puntuales. En lo que respeta al arte contemporáneo a veces también nos consultan cuando la tipología de la obra es demasiado vanguardista o más compleja, si que existe una consulta para comprobar cómo podríamos conservarla. Pero es verdad que tampoco y yo concibo que es lógico, nosotros no entramos a valorar si una obra debe ser adquirida o no dependiendo de su fragilidad en el futuro si la dirección del museo considera que una obra es interesante adquirirla nosotros no entramos en la cuestión, no se nos pide la valoración sobre si esta obra es una obra que va a durar mucho tiempo. Otra cosa es que te consulten cómo podemos hacer, sobre todo con la tecnología que se quede obsoleta. Cuando vamos adquirir una obra que es muy complicada, con muchos materiales complejos, en este caso sí que nos consultan para hacer la política aplicada a la obra.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es individual o formas parte de un equipo?*

JGGT: Sí. De un equipo transdisciplinar.

MSJ: *¿Haces dossier de tus trabajos? ¿Los publicas? En caso negativo, ¿por qué?*

JGGT: Sí. Se añade a la base de datos y todos los procesos que hacemos sobre las obras de arte se documentan, esto es importantísimo. Publicamos e intento que cada vez más. Tenemos la web. A través de este medio intentamos al menos que se publiquen algunas intervenciones emblemáticas al año o que haya un proyecto o un trabajo interesante, y luego también por supuesto, en los foros de investigación como son las Jornadas o los diferentes congresos a los cuales vaya a ser invitado alguien del equipo que siempre lleve el nombre del museo (Figura 108).

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas o prefieres prepararlos? ¿Puedes especificar en qué tiendas? ¿Buscas informaciones técnicas de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar nuevos materiales y métodos? ¿Con qué frecuencia?*

JGGT: Claro, creo que es siempre bueno estar investigando. Pero también sobre los nuevos materiales, lo importante es tener cuidado con la naturaleza del material para que sea estable. Experimentar sí que me gusta y estar abierto a todas las posibilidades.

MSJ: *¿Cómo gestionas lo imprevisto en tu proceso de trabajo?*

JGGT: ¡En España somos los reyes de lo imprevisto! [Risas] Es la improvisación nuestro medio de vivir! [Risas]. Es verdad que tienen que existir los procedimientos bien marcados en la estructura de trabajo para hacerles frente e incluso hacer una previsión de todos los imprevistos que digamos estaban bien resueltos, pero yo creo que en general sabemos bastante.

MSJ: *¿Crees que los conservadores y restauradores comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales, métodos y criterios que utilizan?*

JGGT: *¿Como profesión? [Sí] Como profesión yo creo que no. Yo creo que como profesión es más generacional. Yo no sé si las nuevas generaciones quizás compartan más, pero realmente yo creo que la restauración es una profesión que viene de ser una profesión cerrada, poco abierta, de hecho, se ha peleado mucho, se ha debatido mucho en los encuentros, creamos debates porque tradicionalmente fue así. Pero actualmente y sobre todo en arte contemporáneo lo importante es erradicarlo completamente y trabajar con la máxima transparencia, consultar, ponerlo en debate y cuestionarse todas las intervenciones. Esto es un poco lo que siempre proponemos ya que, de hecho, en arte contemporáneo yo creo que sucede mucho más que en arte clásico, porque no existen unos procedimientos pre-establecidos, no existe una intervención, una ejecución de una tipología de obras a sí que cada obra, cada material qué encuentras hay que cuestionarlo, hay que revisarlo.*

MSJ: *¿La durabilidad y la estabilidad de las intervenciones es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Cómo valoras el paso del tiempo y la apariencia en las obras? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué?*

JGGT: *Pues pienso que es importante porque una obra es un objeto material y esa evolución del paso del tiempo, yo creo que el trabajo de la conservación y restauración tiene que ser focalizado hacia la máxima preservación, de ese paso del tiempo cuidando de su evolución, pero no modificándola ni intentando reconvertirlo en algo perdurable para la eternidad. Un material tiene un envejecimiento natural, nosotros podemos lentificar ese envejecimiento ejecutando unas metodologías de preservación que harán y prolongarán el tiempo de vida de esa obra. Todo eso me preocupa y creo que durante ese paso del tiempo debe tener una conservación correcta, intentar erradicarlo yo creo que es un error e, intentar volver al estado original, prístino, de su creación creo que es un error o intentar recrearlo con una solidez que pase los siglos sin ninguna alteración, también creo que no es el correcto.*

MSJ: *¿El mercado exige durabilidad y perfección (invisibilidad de las intervenciones) en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación de una obra de arte?*

JGGT: *Yo creo que el mercado sí que exige la invisibilidad de las intervenciones, por ejemplo, un monocromo que se vuelva completamente al estado anterior del deterioro. Yo creo que en un museo el planteamiento es diferente. La obra ante un deterioro intentamos mejorar su aspecto dentro del estado natural que tiene que tener, mejorar al máximo, pero no intentar que tenga el estado de recién pintado, bueno son dos planteamientos diferentes. ¿De la idea? [Sí] ¿Por un deterioro? [Sí, por un deterioro o por un acto vandálico u otra causa]. Yo creo que la obra puede dejar de existir evidentemente y de hecho existe la obra efímera que el artista quiere que muera. ¿Esta es la pregunta?, ¿Si*



una obra puede dejar de existir? [Sí, pero más allá de la cuestión de lo efímero, por ejemplo, de un caso de obsolescencia tecnológica]. Yo creo que, de una obra ante un caso de obsolescencia tecnológica, puede ser que muera su proto-estado, su estado original, porque la tecnología ya no se puede reproducir, por ejemplo anteayer debatimos el caso de una obra que funciona con televisión analógica y las televisiones analógicas ya no existen y esta obra no puede funcionar con televisión digital. Pero si lo que sí puedes hacer digamos, es ante una estrategia de conservación es preservar esa idea, plantearla y mostrarla al público dentro de un planteamiento respetuoso hacia a la idea inicial. Estás haciendo una actuación para que exista y sobreviva el entorno de lo que ya está muerto. Esto lo puedes hacer, pero evidentemente no es el proto-estado puramente original porque ese estado ya ha muerto. Esto es indiscutible, o por ejemplo, puede ocurrir si la tecnología y la informática varían con el entorno que se ha creado, no existe, como tú vas emular un entorno que es ficticio, estas pictorializando o haciendo que la obra exista.

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de la producción de un artista o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Generalmente es ésta explícita?*

JGGT: Yo creo que actualmente los artistas evolucionan de una forma súper rápida y experimentan constantemente y están abiertos a todo lo que pasa en este siglo XXI en que estamos ahora y que es cambiante como él solo. Evidentemente su expresión artística en todo el periodo vital de un artista varía y evoluciona por días, yo creo que sería raro encontrar un artista que en toda su producción artística solo considere una intención, y lo normal es que sea de obra en obra, que saque obras diferentes, que cada experimentación, cada planteamiento, sean diferentes.

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún teórico de la conservación y restauración en lo que se refiere a los escenarios nacional e internacional? ¿Cuál (es)?*

JGGT: Bueno, no soy muy... [Risas] No quiero mencionar los químicos, me gusta el libro de Viñas, me ha parecido interesante como resumen de la visión contemporánea de la restauración, yo creo que está bastante bien. No estoy así próximo en concreto a ninguno. Estoy, así como en la búsqueda y captura, pero soy muy abierto a todo que se plantea y sí que encuentro muchos errores también. [Nosotros que trabajamos con el arte contemporáneo vivimos una polarización de la discusión entre los planteamientos entre Cesare Brandi y Heinz Althöfer, ¿Qué piensas sobre la cuestión?]. Lo que pasa es que en la verdad no es un planteamiento tan amplio como puedes encontrar en el arte contemporáneo. Hacen dogmas que caen en contradicción, cierran puertas que no se pueden cerrar.

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario volver a intervenir en una obra que ya había sido intervenida por ti en el pasado? ¿Por qué?*

JGGT: Sí, muchas. Sería lo normal porque las intervenciones tienen que revisarse constantemente. No creo que pueda existir una restauración que se

quede allí impoluta por siglos. Es verdad que cuando utilizas un material en arte contemporáneo intentas que sea más reversible, materiales que son muy livianos, muy puntuales y además estás acostumbrado a trabajar en un museo, en una colección que sabes que está cuidada, por tener que revisarla siempre.

MSJ: *¿Como ves la conservación del arte contemporáneo actualmente? ¿Y la restauración?*

JGGT: Pues yo la veo bien. En España yo creo que nos movemos bastante bien. A nivel internacional hay bastantes foros y creo que el arte contemporáneo se mueve bien. Si tú buscas algún tipo de problemática o participar de un foro existe bastante información. Bueno, la restauración también se difunde bastante a través de encuentros y actuaciones, pero cuando queremos buscar algún tipo de información en alguna institución queda muy accesible de modo general.

MSJ: *¿Haces una documentación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

JGGT: Ahora mismo es el tema que más me preocupa y no estoy muy satisfecho de cómo lo gestionamos, pero se hace a través de la base de datos como herramienta motor gestor y la documentación fotográfica. Tenemos que progresar más en estos temas.

MSJ: *En cuando al transporte de las obras, ¿el embalaje es hecho por ti, sobre tu orientación, o por un equipo?*

JGGT: Nunca aquí en el museo tuvimos un equipo que hiciera los embalajes. Siempre son hechos bajo nuestra orientación, con empresas licenciadas en transporte de obras de arte. Cuando se nos pide una obra de arte, siempre exigimos en las cláusulas de préstamo, que se trabaje en específico con obras de arte. No elegimos la empresa, pero tiene que ser una empresa especializada concretamente en transporte de obras de arte. Cuando las obras salen para préstamo, proporcionamos las especificaciones de los embalajes a la empresa contratada por la institución que las pide.

MSJ: *¿Contratas un seguro si trabajas en privado, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

JGGT: En las cláusulas del contrato se exige. Esto lo hace el departamento gestor de las obras de arte, exigen un seguro de clavo a clavo. Siempre es un seguro de cobertura total.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por daños en alguna obra bajo su responsabilidad? ¿Podrías relatar el hecho?*

JGGT: Si. Ha ocurrido algunas veces que después de una exposición o de un préstamo ha habido algún daño, entonces se abre un expediente, nosotros hacemos un informe, se cotejan informaciones anteriores al transporte, cuando la obra ha llegado aquí, también cuando ocurrió el daño aquí, también lo valoramos. Se habla con los propietarios de la obra o con el prestador, se negocia

con el seguro y evidentemente se revisa toda la documentación. Al final se sigue el proceso para apurar la responsabilidad y definir la intervención que sea adecuada hacer.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de conservadores y restauradores?*

JGGT: Bueno yo he participado aquí en España, de hecho, participo de varias asociaciones de restauradores y siempre he intentado fomentarlo, darle cobertura, cuando me han pedido hacer asambleas en el museo, porque tengo en cuenta que es bueno el diálogo, una unión para trabajar en una línea común profesional, que creo que siempre viene bien.

MSJ: *¿Cómo valoras económicamente tus trabajos en los presupuestos? (valor de la obra o nivel de degradación, o los dos) ¿Trabajas para alguna galería en privado? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

JGGT: Aquí en el museo no trabajamos con valoraciones a este nivel.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos intervenidos por ti y que fueron comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citar las subastas?*

JGGT: Sí, porque alguna obra que se ha intervenido de un particular para una exposición en específico, después se ha quedado en subasta, sí es posible.

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un artista o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

JGGT: Claro, es importante que, en arte contemporáneo, en un museo como éste donde tenemos posibilidad de tener acceso a ellos [artistas] participar de su información, intentar sacar un poco de cuál es el planteamiento del artista ante la conservación de su obra, lo que ellos opinan, como un punto importante. No tomar al pie de la letra todo lo que plantea el artista, pero sí como un factor importante a tener en cuenta a la hora de plantear una restauración, porque como decía, no hay que estar cerrados a nadie, hay que estar abierto a cualquier cosa, y desde luego contactar con los artistas. También por supuesto con los conservadores, los conocedores, los comisarios, a la hora de actuar sobre la obra, tanto para conservarla como para intervenirla. A veces los artistas tienen cosas que son unos disparates y que de hecho nos han aburrido. Muchas veces no están de acuerdo, pero no nos los dicen, generando debates y al final somos nosotros quienes debemos tomar una posición con vistas al ámbito de la conservación y restauración. A partir de sus informaciones tenemos que consultarlo, no tomar una posición pre establecida, pero la opinión del artista es importante. Y además que en arte contemporáneo vamos a encontrar la necesidad de trabajar conjuntamente con otros profesionales como, por ejemplo, ingenieros, informáticos, un electrónico, lo que sea.

MSJ: ¡Jorge, muchas gracias por la entrevista!

d. Entrevista con Gilca Flores de Medeiros



Figura 109. Entrevista con la conservadora-restauradora en su domicilio en Vitória, Brasil.



Figura 110. Vista general del Núcleo de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Espírito Santo (NCR UFES), Vitória, Brasil.

Mario Sousa Júnior: *¿Gilca, cómo prefieres identificarte, conservadora, restauradora o conservadora-restauradora? ¿Por qué?*

Gilca Flores de Medeiros (Figura 109): Conservadora-restauradora. Porque creo que esta designación capta mejor las actividades que el restaurador tiene que hacer y envía al público la idea del trabajo por delante cuando se trata de la conservación.

MSJ: *¿Cuál es tu área de actuación; pinturas, esculturas, papel, fotografías, plásticos, metales, hardware y software informáticos, instalaciones, u otro tipo de material? ¿Por qué escogiste el área?*

GFM: Mi formación es en el área de la pintura y la escultura. Ahora estamos empezando a trabajar con obras contemporáneas. Esto se debe a que el Núcleo de Conservación y Restauración de la UFES (Universidade Federal do Espírito Santo) (Figura 110) donde formo parte del equipo, hemos detectado que este era un campo que teníamos todavía por investigar. Trabajamos con las obras más tradicionales y ahora estamos apuntando a la labor de las colecciones contemporáneas.

MSJ: *¿Trabajas en una institución, en privado o los dos? ¿Por qué? ¿Cuándo la institución adquiere una obra, esta es evaluada por el personal del departamento de Conservación y Restauración? ¿Antes o después de la adquisición?*

GFM: Trabajo en una institución pública. Bueno, en el Núcleo no hacemos adquisiciones. Voy a hablar desde la perspectiva de las galerías universitarias. Las galerías no hacen este tipo de evaluación financiera o económica del valor de la obra. Cuenta más la visibilidad de la obra, del artista, se quiere tener una representación en la colección, de una exposición en especial que tuvo lugar en los espacios.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es individual o formas parte de un equipo?*

GFM: Por lo general, los trabajos se hacen en equipo. A pesar de que ha sido diseñado por uno de los miembros del equipo, nosotros realizamos el trabajo como un trabajo del Núcleo de Conservación y Restauración y también con el apoyo de este equipo, sin importar quién está delante o ha ideado un proyecto en concreto.

MSJ: *¿Haces dossier de tus trabajos? ¿Los publicas? En caso negativo, ¿por qué?*

GFM: Todas las obras que van a ser preservadas o restauradas en el Núcleo reciben una evaluación completa, una ficha y, por tanto, resulta en un informe. Este informe se mantiene en la institución y no hay publicación de rutina, una publicación anual o algo así. Lo que el Núcleo ha hecho son seminarios bienales donde presentamos algunas obras que, desde la restauración, pueden generar una investigación. Ahí se presenta la producción del Núcleo.

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas o prefieres prepararlos? ¿Puedes especificar en qué tiendas? ¿Buscas informaciones técnicas de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar nuevos materiales y métodos? ¿Con qué frecuencia?*

GFM: Trabajamos con las dos posibilidades. Algunos materiales se producen en el núcleo. La preparación de disolventes, barnices; a menudo el material que será utilizado para reintegrar se hace en partes separadas. En otras ocasiones cuando se necesita el material se compra listo. Los recursos que tenemos en Brasil están restringidos a unas pocas tiendas. Podría citar la *Casa do Restaurador* como la más comúnmente buscada porque es muy difícil para la universidad hacer una importación. [¿Y dentro de tu equipo, te gusta probar nuevos materiales y métodos y con qué frecuencia?] Esto es en gran parte debido al acceso a nueva información, sea por la participación de algunos miembros en seminarios, en algunos cursos promovidos por la Fundación Vitae. Así que cuando ese miembro del personal comparte algún seminario, o algún curso, o accedemos a una nueva literatura que habla de un material en particular, nosotros compartimos la información y esta es la ocasión en que tratamos de probar nuevos materiales y técnicas.

MSJ: *¿Cómo gestionas lo imprevisto en tu proceso de trabajo?*

GFM: Creo que es en estos momentos en especial cuando el restaurador puede ejercer su creatividad. Como no puede usar la práctica artística, es precisamente en la búsqueda de soluciones cuando gestiona lo imprevisto. Por lo que es común que suceda. Podría mencionar una obra cuya planificación se hizo con un TNT (Tejido No Tejido) de una manera muy ligera por un tiempo muy alargado, pero bien gestionado porque no teníamos otra solución en principio para la planificación de una capa pictórica tan rígida y frágil al mismo tiempo.

MSJ: *¿Crees que los conservadores y restauradores comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales, métodos y criterios que utilizan?*

GFM: No, en general yo diría que no (risas). En el grupo en el que participo sí, pero entre otros grupos de manera más amplia y entre un profesional y otro esto no es frecuente.

MSJ: *¿La durabilidad y la estabilidad de las intervenciones es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Cómo valoras el paso del tiempo y la apariencia en las obras? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué?*

GFM: Intentamos tener cuidado de no dejar robar de la obra el tiempo. Trabajamos de forma más imperceptible, aunque cuando hablamos de la cuestión de la pátina que puede ser una cosa muy subjetiva, hay un intento de respetarla. En lo que toca a la durabilidad de la intervención en sí, creo que todavía no hay investigaciones en esta dirección. Creo que muy pocas veces podemos acompañar la obra después de la restauración y observar la durabilidad de la propia intervención. En el caso de las colecciones *capichabas*, como el Núcleo es el único en actividad en la provincia, es frecuente tener acceso a estas obras, o éstas regresan al Núcleo por alguna razón. Pero creo que la investigación dirigida a esto hace falta.

MSJ: *¿El mercado exige durabilidad y perfección (invisibilidad de las intervenciones) en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación de una obra de arte?*

GFM: Puedo decir que he seguido diferentes reacciones en este sentido. Cuando se trata de una obra que es de colecciones institucionales, lo ideal es que la restauración no aparezca. Pero conseguimos hacer una intervención más blanda aprovechándola como una forma didáctica en la propia obra como una de las maneras. Hemos tenido tratamientos en obras particulares, en las que existía un requisito de no hacer casi nada, porque en otro trabajo se llevó a cabo una reintegración cromática y el hijo de la artista fallecida dijo que hubo un cambio del color. Sintió que la restauración no debía llegar a aquel punto. Luego, para cada público tenemos que aclarar y hacer al propietario consciente de cuáles son los resultados. A veces para el restaurador está muy claro donde tiene la intención de llegar con la propuesta de trabajo, pero el dueño no comprendió correctamente la propuesta teniendo una reacción de desagrado en el momento de la entrega de la obra. [¿Crees que puede ocurrir la muerte de la idea muy cercana a la creación de una obra de arte?]. En algunos casos lo creo. Incluyendo que muchos trabajos se realizan exactamente con este intento. [¿En este caso, es la obra efímera y se espera el deterioro!]. He vivido con artistas jóvenes y los estudiantes que ya tienen una producción artística se apropian de la propia degradación del trabajo. [¿Ellos son conscientes de la posibilidad de que la muerte de la idea?]. A veces sí, otras no. Otros tienen una propuesta, pero esto no está completamente analizado. La apropiación del deterioro existe hasta cierto punto y en un siguiente paso es como si el trabajo traicionara esta propuesta inicial, (risas). Se sienten traicionados por la idea inicial, ya que utilizan materiales que tienen una imposibilidad de permanencia a largo plazo y, en un momento dado se enfrentan con la inestabilidad del trabajo.

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de la producción de un artista o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Generalmente es ésta explícita?*

GFM: Yo creo que esto es muy puntual. Creo que hay artistas que trabajan con un determinado tema, proponen una discusión en particular y te das cuenta que la discusión de este tema está en toda su producción. Veo, tal vez por la experiencia que tengo en una base más recurrente, propuestas más dirigidas al conjunto de obras o una obra individualizada. Aunque el tema que impregna la obra del artista, incluso puede ser que haya y te das cuenta después de hacer un análisis de algo que impregna toda la producción. Es más frecuente desde mi punto de vista, que el artista haga un trabajo o un conjunto de trabajos para una exposición dada, proyectos a medio plazo y después todo cambia. [¿Crees que esta propuesta es explícita a los conservadores?] No, no siempre, supongo. Y a menudo ni siquiera al propio artista. O tal vez no es tan clara, tan consciente para él. Entiendo por qué después de algunas conversaciones empiezan a aflorar puntos que no fueron tenidos en consideración y desde ahí hacer un análisis del proceso y sí que se puede ver esta línea que conduce a la obra misma. Pero en la primera conversación, esto no queda claro.

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún teórico de la conservación y restauración en lo que se refiere a los escenarios nacional e internacional? ¿Cuál (es)?*

GFM: Bueno, un teórico que podría nombrar y que ha ayudado un poco en nuestras reflexiones es Salvador Muñoz Viñas. No directamente para el arte contemporáneo, sino que ofrece una visión más holística de la obra de arte con una mirada para el objeto artístico que se extiende y deja lo suficiente de su materialidad e incorpora una serie de cuestiones más subjetivas, que abarcan los aspectos social, antropológico y filosófico me agrada más, tiene que ver más con mi perfil.

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario volver a intervenir en una obra que ya había sido intervenida por ti en el pasado? ¿Por qué?*

GFM: No. [¿O un trabajo que ya tenía un histórico de intervención?] Sí, ha ocurrido. Pero una restauración que he hecho yo todavía no. [¡Suerte tienes!] (Risas) ¡O alguien recibió este trabajo y no me lo ha dicho! (risas).

MSJ: *¿Cómo ves la conservación del arte contemporáneo actualmente? ¿Y la restauración?*

GFM: Creo que ya tenemos muchos elementos para trabajar en esta área, a pesar de no tener una fijación tan grande como hay en un trabajo tradicional, porque cada obra contemporánea presenta un nuevo reto que se discute antes por generar una línea muy tenue de conducta. Tienes que construir un camino para cada obra. Y lo que he visto, especialmente en el contexto local y nacional durante varias participaciones en seminarios y conversaciones con otros profesionales es que el trabajo se ha topado con una dificultad para cambiar su conducta anterior. Creo que este ha sido el mayor obstáculo. En cuanto a la

información, hemos avanzado en términos de metodologías dónde ya tenemos varias bases de actuación. La ciencia de la conservación ha avanzado por lo que puede dar un buen apoyo para identificar los materiales. Incluso los nuevos materiales que aún no tienen un estudio realizado. Creo que el obstáculo más grande, que he visto es las dificultades que tienen las personas a renunciar a salir de la zona de confort de la conducta anterior. Todos los dispositivos que hemos tenido en los museos y talleres para las obras tradicionales, ahora tienen que hacer los cambios necesarios para el tratamiento de las obras contemporáneas. Sea desde las metodologías para la documentación de las obras hasta pensar en qué preservar. ¡Creo que la clave es cuestionar! [Ampliando un poco más, ¿dar la importancia a la conversación con los artistas no?] Sí, porque en el momento en que las propuestas son individualizadas, tienes una pluralidad de posibilidades en el trabajo, la más segura y más conveniente es el contacto directo con los artistas y disfrutar de la oportunidad de trabajar con una colección en la que los artistas están vivos.

MSJ: *¿Haces una documentación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

GFM: Es hecho por mí misma o por un miembro del equipo. Generalmente hacemos un informe por escrito que a continuación es digitalizado. Hacemos también una documentación fotográfica de todo el proceso. Y el vídeo es utilizado, dependiendo de las circunstancias si es conveniente.

MSJ: *En cuando al transporte de las obras, ¿el embalaje es hecho por ti, bajo tu orientación, o por un equipo?*

GFM: Por lo general, los embalajes los hace el equipo. A menos que sea una gran exposición cuando tienes más recursos o las obras van a ir fuera de la provincia En nuestro contexto donde trabajamos más con la colección local, los transportes son por el interior de la ciudad o por algunas ciudades cercanas y son hechas por el equipo del Núcleo.

MSJ: *¿Contratas un seguro si trabajas en privado, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

GFM: Es importante. En el caso del Núcleo, la entrada y salida de las obras no precisa contratar un seguro. Incluso con colecciones públicas que han sido restauradas allí. Y eso sólo ocurre en los museos de la ciudad y entonces sí, sobre todo cuando hay un préstamo fuera de la provincia o al recibir las obras de fuera. Dentro de la provincia en sí no se contrata el seguro.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por daños en alguna obra bajo su responsabilidad? ¿Podrías relatar el hecho?*

GFM: No.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de conservadores y restauradores?*



GFM: Bueno, aquí en Brasil tenemos la ABRACOR (Asociación Brasileña de Conservadores y Restauradores) que ya fomentó muchas acciones desde encuentros y reuniones para allanar el camino para el reconocimiento de la profesión discutiendo cuestiones específicas de la profesión y también en la preparación del proyecto de reglamentación de la profesión y actuación de los profesionales y, hasta hace poco, la presión política frente al poder público. Creo que es importante. ¡Es un grupo tan disperso y no tiene una normativa de seguridad de la profesión! Creo que es un punto de apoyo, los congresos de la (ABRACOR) han sido siempre un foro para la discusión de estos temas.

MSJ: *¿Cómo valoras económicamente tus trabajos en los presupuestos? (valor de la obra o nivel de degradación, o los dos) ¿Trabajas para alguna galería en privado? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*

GFM: En la mayoría de los casos el valor está relacionado con el procedimiento de intervención mismo. En el presupuesto se valora la base de recursos que se llevarán a cabo en la restauración sean los recursos materiales o personales. Así que eso es por lo general la base.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos intervenidos por ti y que fueron comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citar las subastas?*

GFM: Hemos trabajado con obras de coleccionistas y personas que trabajan con la venta de obras arte, pero no hacemos el seguimiento posterior. Pero sí, yo trabajo con obras incluso declaradas que fueron restauradas para la venta.

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un artista o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

GFM: Esta fue la pregunta más sorprendente (risas). Bueno, entonces voy a hacer una pregunta al entrevistador: ¿con esta serie de entrevistas, se ha producido un cambio en tus puntos de vista como conservador-restaurador? [Creo que nosotros conservadores-restauradores trabajamos en diferentes grados. Por ejemplo, veo una gran diferencia en la posición de un conservador-restaurador que trabaja en una institución pública donde tienes todo un apoyo de esa institución, con un conservador-restaurador que trabaja autónomo y muy solo. Y también el tema de trabajar en una institución que está vinculada a la enseñanza de la conservación y restauración. Creo que tenemos tres niveles de acción, veo que es muy importante investigar esta interrelación de profesionales para tratar de comprender cómo son estos intercambios de información dentro de un equipo, un grupo y una clase profesional. Creo que en estas entrevistas con los conservadores y restauradores se aclaran muchos puntos en este sentido. Me encantaría vislumbrar un análisis más profundo de este tema y contribuir en el desarrollo de la profesión, porque cuando nos referimos al conservador-restaurador, lo vemos como un todo, dentro de su área de trabajo.

MSJ: ¡Bueno, es esto! ¡Pues, muchas gracias por la entrevista!

e. Entrevista con Maite Martínez López



Figura 111. Entrevista con la conservadora-restauradora en el taller del Instituto Valenciano del Arte Moderno (IVAM).



Figura 112. Vista general del IVAM, Valencia, España.

Mario Sousa Júnior: *¿Maite, cómo prefieres identificarte conservadora, restauradora o conservadora-restauradora? ¿Por qué?*

Maite Martínez López (Figura 111): Lo correcto es conservador-restaurador, porque hay una parte que es no intervenir en la pieza sino tenerla en buen estado, sin tocarla directamente. Toda esta parte de conservación preventiva que incluye muchas cosas: los transportes, los embalajes, la presentación, el entorno y el ambiente, todo eso formaría parte de la conservación y para mí, la restauración es cuando la pieza tiene ya un daño y el restaurador tiene que hacer una intervención con su documentación e investigación precisas.

MSJ: *¿Cuál es tu área de actuación; pinturas, esculturas, papel, fotografías, plásticos, metales, hardware y software informáticos, instalaciones, u otro tipo de material? ¿Por qué escogiste el área?*

MMG: ¡Cuando era joven! (risas). Bueno, en España hace treinta años realmente no había museos de arte contemporáneo, había museos provinciales de Bellas Artes, algunos con colecciones muy buenas, pocos museos privados y solamente Madrid tenía, bueno, El Prado. Un museo estupendo para visitarlo, pues éramos estudiantes, ni siquiera había un tren que nos llevara rápido. Entonces era una aventura ir a ver arte contemporáneo en las galerías y los museos. Yo, empecé a meterme en el tema de arte contemporáneo, porque era licenciada en Bellas Artes y me interesaba, antes de saber que siquiera existía la restauración. Y la segunda parte fue justo cuando yo estaba acabando la carrera, empezó un movimiento en España para estudiar el arte contemporáneo, entonces ahí se dio una circunstancia de formación mía con la situación del país, que políticamente era un país muy básico, sin carreteras decentes, los museos eran lo último y cómo empezó a crecer toda esta área. Además de la parte artística de formación me metí un poco en lo que era la gestión de obras de arte, eso me interesaba. Justo en la Consejería de Cultura empezaron a formar la colección Julio González, coincidiendo con mi formación y mi edad con este hecho y cuando empezaron a buscar personal para estar formando un *staff* de gente muy joven, a mí me seleccionaron. Y fue un periodo estupendo, me pareció que fue la mejor decisión de mi vida

MSJ: *¿Trabajas en una institución, en privado o los dos? ¿Por qué? ¿Cuándo la institución adquiere una obra, esta es evaluada por el personal del departamento de Conservación y Restauración? ¿Antes o después de la adquisición?*

MMG: No. Es una colección pública, o sea, cuando alguien acepta una donación, o deciden comprar una pieza, o hacen una exposición de una de las piezas que hay en el museo, lo normal es tratar de conseguir el mejor resultado económico. El dinero que tenemos es público. Hay que pedir a un técnico que valore cierta pieza: una parte sería el interés que el museo tiene por la pieza; esto lo harían los compañeros de historia del arte, y otra parte sería el material de esa pieza, si es más o menos estable, o si a la larga va a causar muchos problemas de conservación. O si son piezas imposibles de sustituir y a la larga no vamos siquiera a poder exponerlas.

A nosotros, si nos preguntan, damos esa información. ¿La pieza está en buen estado? Pero, ¿envejecerá con estos problemas? ¿La pieza ni siquiera está en buen estado? Si es más costosa la restauración que el valor de la pieza. ¿No interesa preguntarlo? Ahí hay otros intereses fuera de lo que es formar colecciones públicas. La pauta de trabajo, digamos de protocolo, sería: interés en una pieza (comprada o donada), contar con los informes económicos, y también administrativos para confirmar que la pieza sea realmente propiedad de quien la está vendiendo, ese tipo de cosas ¿no?, el interés por parte de los historiadores y de nosotros, nuestro informe. Y con estas cuatro valoraciones podrá ser formalizada (la adquisición), se han hecho muy puntualmente. Y creo que es lo normal en todos los museos. [Sí, claro]. Otra cosa es una colección privada, donde lo haces como quieres, aunque te equivoques, es tuya. En el caso de colecciones públicas esto debería estar obligado legalmente.

MSJ: *¿La ejecución de tus trabajos es individual o formas parte de un equipo?*

MMG: Bueno, nosotros tenemos aquí un equipo de tres personas. Cuando hay necesidades puntuales, porque necesitas un dorador o un material muy específico, se contratan. Pero normalmente los trabajos se van haciendo en equipo. Yo llevo más la parte de gestión, o la decisión, bueno lo hacemos con este procedimiento o este otro y muchas veces cuando empezamos un trabajo continuamos con otro, lo retomamos después porque hay mucho trabajo, mucho más de lo que puedo hacer entre tres personas en el departamento. A veces la fecha que han marcado, paraliza los otros trabajos o bueno, cada uno está haciendo uno.

MSJ: *¿Haces dossier de tus trabajos? ¿Los publicas? En caso negativo, ¿por qué?*

MMG: ¡Somos muy pesados! (risas). Parecemos documentalistas [Sí] Estamos documentando todo desde la apertura del museo y llevamos más de veinticinco años abiertos. [¿Y los publica?] Las cosas que son interesantes, bien por la importancia de la pieza, por el procedimiento o porque veo que no hay información. Preparamos ponencias que normalmente presentamos en el Reina

Sofía. Aunque somos del Ministerio de Cultura y la función es el problema de una colección publica, me parece que es lo más normal en España.

MSJ: *¿Adquieres materiales en tiendas especializadas o prefieres prepararlos? ¿Puedes especificar en qué tiendas? ¿Buscas informaciones técnicas de los materiales que utilizas? ¿Te gusta experimentar nuevos materiales y métodos? ¿Con qué frecuencia?*

MMG: Sabes que muchos materiales que se utilizan en restauración vienen de otras industrias, no son específicos de restauración. A veces hay equipamientos muy buenos, pero es de dentistas, o médicos, así como de cirugía. Otros materiales son de empresas muy especializadas, pero son de construcción, materiales que son morteros o pinturas y hasta de bellas artes, que son muchísimos. Y luego unos que son específicos que acaban quedándose en restauración, aunque el uso habitual sea otro y que a lo mejor a un restaurador le interesa pero la industria dice que esto no tiene venta fuera y no se va a producir. A veces estamos ahí haciendo estoque como locos (risas). Si no vuelven a producir esa resina la tenemos y vamos investigando porque en el contemporáneo puedes encontrar de todo. No solamente los materiales que añades del trabajo, a lo mejor necesitas un tipo de bombilla que ya no se produce, o que se produce en tal fábrica. Aquí en España la luz era de ciento veinticinco tenías que tener un transformador, con unos problemas que ¡nosotros no somos electricistas! Pero vas buscando antes de que se acaben los condensadores que utilizaban, los compramos todos como locos. Las bombillas las guardamos. Hacemos cosas pensando que la pieza tiene que sobrevivir, ¡claro!

MSJ: *¿Cómo gestionas lo imprevisto en tu proceso de trabajo?*

MMG: ¡Sí, hacemos karate y bebemos mucho! (muchas risas). La verdad es que cuando tú estás en un trabajo donde hay muchas cosas que no están claras, lo raro forma parte de lo habitual y tu forma de pensar y gestionar ese tipo de estrés lo vas asumiendo como parte de tu trabajo. Para un bombero está claro que no va a ser plácido, va a tener muchos problemas. O el médico ¿no? vas a tener todo ese tipo de cosas. Siempre hay problemas derivados de los tipos de piezas, de los plazos tan cortos, que el artista es un poco brusco, hay cosas que pasan ¿no? o el comisario, o lo que sea. Y siempre estas intentado buscar la mejor solución con lo que tienes a mano para trabajar, porque la felicidad total y el momento total yo no los conozco, (risas).

MSJ: *¿Crees que los conservadores y restauradores comparten entre sí sus experiencias e informaciones técnicas relativas a los materiales, métodos y criterios que utilizan?*

MMG: Yo creo que sí. Antes no existía ni la profesión como conservador-restaurador y a medida que se iba desarrollando... Yo sé que de eso también hace más de veinte años y por cierto el conservador-restaurador es la denominación que se ha aprobado en el ministerio como especialidad universitaria. Entonces esa información que tú adquieres en una vida laboral, o la formación académica acumulada, al final le vas dando salida. La gente, los

profesionales hablan entre ellos y las escuelas y la universidad buscan cursos para la difusión de lo último que se está haciendo. Yo creo que sí, que hay difusión.

MSJ: *¿La durabilidad y la estabilidad de las intervenciones es una cuestión que te preocupa? ¿Por qué? ¿Cómo valoras el paso del tiempo y la apariencia en las obras? ¿Hasta qué punto? ¿Por qué?*

MMG: Bueno, Hay piezas que se asume que van a soportar el paso del tiempo y ese envejecimiento forma parte de la pieza. A mí me gusta mucho, por ejemplo, cuando viajo como correo y veo instituciones muy clásicas de arte contemporáneo, pero, con colecciones clásicas donde ves el tiempo como pasa. Cuando tú tienes una pieza de las vanguardias. Y vas a otro museo que también tiene piezas de la vanguardia del mismo artista, con el mismo aspecto, me gusta ver que el criterio de mantener en buen estado las piezas es similar. Sí tú tienes una exposición donde se juntan obras de un mismo artista de varios periodos, no ves de repente uno barnizado horriblemente brillante ¿no? ¡Que esto también pasa! Ver cómo el aspecto de cómo va envejeciendo es similar, porque son obras jóvenes que pasarán cien, doscientos, trescientos años, no debemos acercarnos a nuestro gusto, pensando que es la mejor opción. La mejor opción es intentar mantenerlas libres de daños en tanto en cuanto podamos, o intervenir justo donde lo necesitan. Esto es como o cuando vas al tinte: es poco discreto y acabas rubia, y eres morena, (risas). Tienes que saber aguantar y contener un poco la intervención. Es el paso del tiempo. Luego hay materiales que son... sonido, por ejemplo, bueno instalaciones más industriales. También debes respetar cómo es el trabajo del artista en tanto en cuanto puedas, para ver toda la pieza. Debes respetar la luz que la metes en los interiores, los mecanismos que lleva, todo esto es bonito para la pieza y un documento de cómo ese artista trabajaba. Pero sí vas a tener un corto circuito (risas), que vas a quemar todo el museo, protegerlo para que pueda funcionar sin riesgos. Esas cosas.

MSJ: *¿El mercado exige durabilidad y perfección (invisibilidad de las intervenciones) en tu trabajo? Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo cercano a la creación de una obra de arte?*

MMG: Es que depende de intervenciones. Cuando hay una pérdida en una superficie mate, plana, muy clarita, esto es lo peor ¿no? O transparente, ¡ya mueres ahí! En las intervenciones si la superficie a recuperar es muy pequeña puedes lograr o intentar que sea imperceptible, reversible, etcétera, vale. Pero se tienes una superficie muy grande en una zona más visible, ¡es imposible! La persona ya no por conocimiento sino por destreza, ¡no va conseguir que no se vea! Porque la verdad es que de frente no la verás, las verás de lado. En la fotografía las verás. Y los materiales iguales, cuando pasa el tiempo envejecen diferente. Ya no es un tema de luz ultravioleta, o de la radiografía. Tú vas a saberlo como espectador. Hay presión para que ocupar de la pieza tal, pero ¡hasta al punto que se puede hacer! Tampoco hay que volverse locos con cosas que son imposibles. [Ampliando la cuestión de la durabilidad, ¿Crees que pueda ocurrir la muerte de la idea en un tiempo muy cercano a la creación la obra de arte?] Yo

creo que ocurre. Que ya está ocurriendo a muchos artistas, no a los consagrados por un largo periodo. Sino a gente más joven que produce cosas que es como la sociedad de consumo, es inmediato ¿no? Existe, mientras está documentado. Luego en realidad el objeto como se ve no existe, a lo mejor existen videos, fotografías, los textos sobre esto que ocurrió como un hecho artístico. Más ahora porque los materiales son muy efímeros. [Es que lo efímero tiene que estar claro para el artista ¿no?] ¡Nosotros hemos encontrado artistas que dicen que su obra está muy mal conservada! Cuando la respuesta es; ¿Te das cuenta del efecto de la técnica y del origen de tu obra? ¿Tú cuando haces algo que le das un valor económico, el que sea, y quieres que dure, te preocupas de que tu obra pueda durar? Porque el mismo aspecto del objeto, aunque sea muy pobre el aspecto, puede ser más estable. ¿te has preocupado de que esto tenga una cierta estabilidad? La obra llega tan dañada y con tantos problemas de conservación que no tiene solución.

MSJ: *¿Crees que existe una intención artística en todo el conjunto de la producción de un artista o existe una intención artística para cada obra por separado? ¿Generalmente es ésta explícita?*

MMG: Es que las personas son artistas e igual que una persona evoluciona un artista cambia. A lo mejor de joven no le da la importancia a los materiales, ni a la durabilidad, ni siquiera pensaba en que él iba a durar “x” tiempo creando porque no es consciente del todo ¿no? Y cuando se van haciendo más mayores se dan cuenta de que las obras sí van a sobrevivir. Yo conozco artistas que hasta compran sus obras de jóvenes y las vuelven a recuperar. Depende de las personas, desde luego nadie cambia tanto desde que tienen veinte años hasta que tienen ochenta. Tienen el mismo tipo de pensamiento en su cabeza, hay una evolución. Cuando ven que deben sobrevivir realmente empiezan a preocuparse de aquello que hicieron, creo yo.

MSJ: *¿Te consideras próximo a algún teórico de la conservación y restauración en lo que se refiere a los escenarios nacional e internacional? ¿Cuál (es)?*

MMG: Bueno, hay un grupo de contemporáneo que he conocido, que somos todos los que publicamos en Reina Sofía y creo que todos somos muy cercanos a documentar, a prevenir daños, a mínimas intervenciones, ese tipo de criterios y luego a la difusión de lo que sabes también con el tiempo que tienes, porque no tienes todos los días a tu disposición para formar gente. Aquí por ejemplo se admiten prácticas entre los restauradores a quien vemos que tiene interés.

MSJ: *¿Alguna vez fue necesario volver a intervenir en una obra que ya había sido intervenida por ti en el pasado? ¿Por qué?*

MMG: En veinte años, sobre todo lo que se ha hecho ha sido mínima intervención. Han pasado años de exposiciones itinerantes. Pasa el tiempo, es necesario volver a intervenir. No es por un tratamiento inadecuado. [Es un mantenimiento] Sí, mucho control para seguir interviniendo.

MSJ: *¿Como ves la conservación del arte contemporáneo actualmente? ¿Y la restauración?*

MMG: A ver. ¡Colecciones hay para conservar! Problemas hay muchos para conservar, dinero hay poco. La gente se forma para tener colecciones públicas o privadas, pero la gente no tiene dinero para mantenerlas exceptuando las instituciones. Y esto que nosotros vemos antes lo han visto otros países como los Estados Unidos, que han empezado a vender parte de sus colecciones. Entonces si nos formamos, se investiga, avanzamos, pero al final el grupo de gente que se dedica al contemporáneo no va a ser extenso, va a ser muy pequeño por un tema económico.

MSJ: *¿Haces una documentación de tus trabajos? ¿Haces una documentación fotográfica sobre película, digital, vídeo o una documentación descriptiva? ¿Es hecha por ti o por un profesional especializado?*

MMG: Nosotros tenemos un informe de cada pieza de la colección. Ese informe está separado, digamos por técnicas dentro del contemporáneo, o lo que podemos considerar técnicas. Cada una de las técnicas tiene un formato específico que está informatizado. Trabajamos en pantalla. Se van anexando planos de la pieza, documentación fotográfica, además anexamos otras cosas. Metes la pieza con sus motivos, intervenciones que se han realizado, fotografías, los daños que ha podido tener. Y luego, en el departamento, hacemos un trabajo trimestral, que es una decisión de cómo hacerlo como podría ser otra. Lo agrupamos con atención a la colección, a las exposiciones con obras de la colección, a las exposiciones temporales o a las externas, préstamos lo que nos solicitan externamente, así como los correos que realizamos. Cada uno de esos apartados lleva una información específica. Sí es una obra dañada de nuestra colección, o tiene que hacer analíticas previas desde el proceso del estado que llega, analíticas posteriores para confirmar que ha ido todo bien. Todo se va documentado como una colección, no solo la pieza, además lo que va llegando al archivo, los informes de condición de la pieza, de forma que tú siempre lo vas a tener ahí. Si es una exposición de la colección esa documentación de cómo se ha montado la exposición, sí es itinerante, si ha habido daño, todo eso se va documentado. Cuando son préstamos, cada pieza dónde va, se prepara todo lo que exige la pieza, por qué sale del museo, por éste motivo y cuándo regresa, qué es lo que ha pasado, si ha habido intervención. El correo que va al sitio especifica los días que ha estado aquí y sí la institución estaba limpia, segura, sí ha trabajado a tiempo, sí la gente ha hecho informes, la atención a la luz, el clima, las observaciones y también un dossier de la institución a la que le hemos hecho el préstamo.

MSJ: *En cuanto al transporte de las obras, ¿el embalaje es hecho por ti, bajo tu orientación, o por un equipo?*

MMG: En el IVAM (Figura 112) tenemos un departamento de registro que controla el movimiento de las obras de arte y con él trabajamos el montaje, que las manipula y las prepara, o dentro del museo para instalarlas y transportarlas, o cuando salen del museo son contratadas las empresas externas. Normalmente las

cajas, no son una por obra porque el espacio que necesitas para almacenarlas es imposible. Tenemos cajas que reciclamos para otras obras y también tenemos cajas que encargamos, o para cuando hay una exposición temporal, tenemos un grupo de piezas, o a veces alguna pieza es muy específica y el departamento de restauración hace el esquema interior cuando hay piezas pequeñas y delicadas para que esté bien anclado. O diseñas cómo debe ser el embalaje para que lo hagan externamente las empresas que se contratan. O sea, atienden a las pegas en función de que lo necesitan.

MSJ: *¿Contratas un seguro si trabajas en privado, o lo hace la galería o la institución que solicita la obra? ¿Piensas que es importante hacerlo? ¿Por qué?*

MMG: Toda la colección del IVAM está asegurada, es una colección pública que tiene su seguro. Luego hay un seguro para cuando las piezas son prestadas, porque salen a otras instituciones para que sean exhibidas y eso va por las condiciones de préstamos de las obras que son puerta a puerta durante el tiempo que dura la exposición, etcétera. Y luego, otra cosa son las piezas que vienen aquí que son revisadas y aseguradas por empresas externas que ponen esa misma condición, como nosotros.

MSJ: *¿Alguna vez tuviste que emprender acciones jurídicas contra alguna persona o institución por daños en alguna obra bajo su responsabilidad? ¿Podrías relatar el hecho?*

MMG: Bueno, a veces hay incidentes porque las obras son prestadas. Si durante el tiempo que tú has prestado una obra de tu colección, o una obra de otra institución viene aquí y sufre un daño, bien por transporte, bien por vandalismo o bien por un accidente, como está asegurada, se realiza un informe explicando lo que ha ocurrido. Se valora la pieza, el coste de la restauración, cómo solucionarlo. Si hay un propietario o particular privado que ha prestado y está asegurada, solo le enseñamos si prefiere esta opción o esta otra con el seguro. En el caso de que sea del IVAM, para la restauración, hace un informe de lo que ha pasado, si se puede solucionar, el seguro autoriza la restauración. Ha habido incidentes porque el museo está abierto casi treinta años.

MSJ: *¿Cuál es tu opinión sobre las iniciativas de constitución de sindicatos o cooperativas de conservadores y restauradores?*

MMG: Bueno, el problema es que es un grupo pequeño de gente a nivel profesional ¿no? [Sí] ¡No somos como el colectivo de los médicos o el colectivo de los que se dedican a la educación!, entonces menos gente con un interés común a nivel profesional, más difícil la protección debido a los mínimos profesionales que tenemos, es complicada. Por ejemplo, los seguros médicos que favorezcan a los restauradores, todo esto es complicado porque el grupo es muy pequeño, ¿a quién le interesa un grupo muy pequeño? Al final es una minoría.

MSJ: *¿Cómo valoras económicamente tus trabajos en los presupuestos? (valor de la obra o nivel de degradación, o los dos) ¿Trabajas para alguna galería en privado? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citarlas?*



MMG: La entrada en la colección pública de una obra no está determinada por lo que opina la restauración, sino por el valor que tiene la obra que al final por grupo de expertos, que en este caso es el consejo director. Una vez, forma parte del IVAM, la obra es importante y es colección pública. Las obras las tenemos que atender en función de lo que necesitan como objeto dañado o degradado, o para evitar su posible reparación. No se aceptan porque a mi me parezca más importante un artista que otro, o una obra que otra. Intentamos que toda la colección sea atendida. Es una institución pública, es diferente.

MSJ: *¿Tienes conocimientos de trabajos intervenidos por ti y que fueron comercializados en subastas? ¿En qué ámbitos: regional, nacional o internacional? ¿Podrías citar las subastas?*

MMG: Nuestras obras de la colección quedan en la colección, no van a ser subastadas, por lo menos hasta ahora. Pero en el caso de algunas obras que han formado parte de una exposición temporal, con propietarios privados si fueron restauradas por el IVAM. Una vez restauradas son propiedades privadas, se han vendido o subastado, la mejora por la restauración de la pieza es en su beneficio, nosotros no tenemos la información, pero puede ocurrir, claro.

MSJ: *¿Tienes alguna pregunta u opinión específica que te gustaría hacerle a un artista o algún comentario que te gustaría añadir a la presente entrevista?*

MMG: No (risas). Me ha encantado, me ha hecho reflexionar (risas).

MSJ: Me ha gustado muchísimo y ¡muchas gracias por recibirme!



Figura 113. Anónimo, *Sin título*, Graffiti, 2015.  
Plaça de Tavernes de La Vallidigna, Valencia, España.

## Capítulo V. El derecho de autor desde la perspectiva de la ruina en el arte contemporáneo.

*Invite a la justicia para pesar en la balanza, arte y dinero, no preguntes lo impensable [...] Sin embargo, un peso que se debe hacer, porque los artistas son hombres, tienen cuerpos y estos cuerpos necesitan alimentos. Debe tener su arte, de plata, un precio justo.*

René Savatier<sup>116</sup>

El arte contemporáneo se presenta con unas complejidades muy específicas cuando tratamos las cuestiones relacionadas directa e indirectamente con el derecho de autor. El momento actual refleja el mundo en que vivimos bajo la creciente globalización, que evoluciona por una comunicación instantánea conferida por los avances tecnológicos desarrollados bajo una increíble velocidad, determinando así descompases entre las relaciones institucionales y personales y, por supuesto, entre las ordenaciones jurídicas por las cuales debemos estar regidos y por una legislación de derechos de autor que juega ahora un papel muy importante en el mundo del arte contemporáneo y sus creadores.

Vale señalar que los orígenes de los derechos de autor están históricamente asociados al advenimiento de la imprenta en el siglo XV, por la posibilidad de reproducción de la obra creada, surgiendo la necesidad de regular los intereses de los sujetos afectados en estos trámites. El reconocimiento de tal privilegio fue concedido por primera vez en la República de Venecia a Juan de Spira en 1495 por una edición de Aristóteles<sup>117</sup>, en primera instancia concebido para la tutela de los impresores y después, irá poco a poco extendiéndose a la protección de los intereses de los autores. En estos términos, fue en el Renacimiento el período en el cual fue liberada la personalidad del autor, así como la de los artistas para, configurar la noción del principio de la propiedad intelectual, varios siglos antes de que los intereses financieros y morales de los autores fuera reconocidos formalmente en el ordenamiento jurídico.

---

<sup>116</sup> René Savatier. *Le droit de l'art et des lettres*. (Paris: Librairie General, 1953), 14.

<sup>117</sup> German Bercovitz. *Obra plástica y derechos patrimoniales de su autor*. (Madrid: Tecnos, 1997), 23.

La imprenta transformó radicalmente las condiciones de difusión de las obras impresas y, por consecuencia de los grabados, siendo reconocida como un poderoso instrumento de poder social por parte de los reyes, líderes y clérigos y por otorgar privilegios a ciertos impresores para controlar la distribución de las obras. Desde finales del siglo XV hasta principios del siglo XVIII la historia de la imprenta estuvo marcada por la publicación de varios decretos y órdenes reales que se pueden considerar como precursoras de las leyes sobre los derechos de autor.

Durante la Ilustración y con la noción del individualismo, los libreros e impresores empezaron a exigir una forma de protección de los derechos de autor, citando la teoría de la propiedad intelectual. En 1710, en Inglaterra, se aprobó una ley conocida como la Ley de la Reina Ana. La primera ley sobre los derechos de autor en el sentido moderno del término, ya que *reconoció por primera vez la existencia de un derecho individual de los autores a la protección*<sup>118</sup>, aunque sólo en lo que respecta a sus libros, el *Copyright Act*<sup>119</sup>, para incremento de la cultura. Las obras de arte siguen sin tener una ordenación jurídica en específico.

A finales del siglo XVIII nuevos e importantes rumbos son verificados en la evolución de los derechos de autor inspirados en los ideales revolucionarios y concretizados con los decretos de 1791 y 1793, cuando instituirán el concepto de propiedad literaria en Francia. Al mismo tiempo, fue consagrado el concepto de dominio público, por lo que se establecieron dos principios fundamentales de los derechos de autor moderno. El ejemplo fue seguido por otros países y por la mitad del siglo XIX, muchos estados, incluso algunos estados latinoamericanos ya habían adoptado leyes nacionales sobre el derecho de autor.

Será en los últimos decenios del siglo XIX que aquellos sometidos a trabajo subordinado se agrupan en sindicatos, y mientras, los profesionales liberales, incluso los arquitectos, se organizan en agrupaciones y colegios profesionales, garantizando así una forma de protección, pero los pintores y escultores permanecieron completamente al margen de cualquier forma asociativa, pues el artista será más considerado un simple artesano.

Modernamente el derecho de copia o el *copyright* se ha convertido en una de las formas constituidas por la ley para conceder a los autores (creadores) la protección de sus obras, otorgándoles los derechos de propiedad (o de explotación) y teniendo en cuenta sus intereses materiales. De acuerdo con la ley de derechos de autor, los autores tienen derecho a la protección contra el uso no autorizado de sus obras y también derecho a recibir una parte de las ganancias derivadas de su uso por el público.

Sin embargo, las leyes que rigen el *copyright* también pueden proporcionar protección a otro conjunto de intereses de carácter más personal, conocido como "derecho moral" de los autores. Estos derechos permiten a los autores afirmar la

---

<sup>118</sup> UNESCO, *El abc del derecho del autor*, 14.

<sup>119</sup> Carlos Alberto Bittar. A. *Direito de autor*. (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008), 12.

autoría de sus obras y exigir el respeto por su integridad reconocida como un derecho humano en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948 y por el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 1966.

En realidad, el derecho de autor no ha sido pensado para el arte, sino para la literatura, pero se ha convertido en un instrumento útil. Pero sus categorías conceptuales plantean problemas cuando tratan de aplicarse en el campo del arte, porque el arte no se puede reproducir como un texto.

Hablar de los derechos de autor es también hablar sobre la ley de la *propiedad intelectual*, que también protege otros objetos tales como marcas, patentes, modelos, obtenciones vegetales, secretos comerciales, circuitos integrados y topografías. Todas las creaciones son consideradas propiedad intelectual, tienen en común el hecho de que parte del trabajo intelectual se ha dedicado a la obtención de resultados para los que se concede la protección.

Sin embargo, las leyes de derechos de autor están destinadas no sólo a crear derechos individuales en beneficio de los autores, sino también a tener en cuenta las necesidades de los usuarios y la sociedad en su conjunto en términos de acceso al conocimiento y la información. Para garantizar un justo equilibrio entre los intereses en conflicto, la protección de los derechos de autor está sujeta a una serie de excepciones y limitaciones: la interacción entre los derechos exclusivos, por un lado, y las excepciones y limitaciones a esos derechos por otro lado, el marco jurídico en el que la creatividad y la comunicación se pueden desarrollar.

Hay dos justificaciones principales para la protección jurídica de los derechos de autor. La primera está relacionada con las consideraciones económicas, mientras que la segunda lleva teorías relativas a la ley natural. Casi todas las leyes de derechos de autor tienen en cuenta los elementos bajo ambos tipos de argumentos, a pesar de que distintos países pueden favorecer uno u otro.

Desde el punto de vista económico, la concesión de un derecho exclusivo asegura que el autor recibirá una compensación económica por la explotación de la obra durante un período determinado y, por tanto, es un incentivo para la creatividad y de acuerdo con las justificaciones basadas en el derecho natural, por el contrario, cada persona tiene un derecho natural de propiedad de los frutos de su trabajo. Se argumenta que esta norma debe aplicarse en el caso de las creaciones intelectuales.

El argumento económico era particularmente frecuente en los países anglosajones, mientras que la doctrina de la ley natural ha tenido una mayor influencia en el continente europeo y en los países que pertenecen a la tradición del derecho civil. Por lo tanto, podemos distinguir dos grandes tradiciones de los derechos de autor: Sistema de Derechos de Autor anglo-americano, o de derecho común, y el sistema de la Europa continental, o de derecho civil Romano-Germánico. Como puede sugerir esta terminología, el primer sistema tiende a centrarse en la protección de la obra, mientras que el segundo se centra más en la personalidad del creador de la obra. Esta distinción es especialmente relevante en relación a

cuestiones como los derechos morales, o la capacidad de una empresa para ser considerada como un autor.

Se hace importante mencionar aquí la Convención de Berna para la Protección de las obras Literarias y Artísticas<sup>120</sup>, acuerdo firmado en su primera redacción por varios países en el año de 1886 y su revisión en Roma en 1928, garantizando la multilateralidad por la necesidad de proteger las creaciones y los derechos de sus creadores y, más adelante la aprobación por la Convención Universal sobre Derecho de Autor<sup>121</sup> en 1952 y su revisión en 1971.

Conforme la legislación española L.P.I.<sup>122</sup>, vale resaltar los conceptos de *derecho moral* (Art.14) que conciben mayoritariamente derechos de la personalidad e inherentes al autor, que son irrenunciables e intransmisibles. Y el *derecho patrimonial* (Art.17), que se confiere al autor en carácter exclusivo y pueden dividirse en: los *derechos de explotación*, que consisten en los derechos que se atribuyen al autor en régimen de monopolio, con carácter exclusivo y excluyente, de modo que nadie puede utilizarlos sin el consentimiento del autor; y los *derechos de simple remuneración*, que conceden al autor la facultad de prohibir la explotación de su obra.

La legislación brasileña sobre el derecho de autor no presenta cambios sustanciales cuando la comparamos con la legislación española pues está reglamentada por la ley número 9.610 de 19 de febrero del año de 1998<sup>123</sup> y por el artículo 5º, incisos XXVII y XXIX de la Constitución Federal<sup>124</sup>.

Aún más, mencionamos también el derecho de secuencia o *droit de suite*, forma aplicable en la dimensión económica por la transferencia de propiedad y relacionado con el derecho de explotación de una obra de arte por parte de terceros a que pueda atribuir a los autores el *plus valia* a que tienen derecho. Tal sistema es regulado por el cobro de un porcentaje incidente sobre el valor de venta de la obra y que este sea revertido para su creador en el momento de efectuar la venta. En este sentido la legislación busca reglamentar el mercado de arte frente a las situaciones advenidas por las subastas, ferias y supuestamente sobre las inversiones, teniendo en cuenta la especulación y el desarrollo del mercado del arte por suponer fenómenos bastante nuevos, consecuentemente también este derecho aparece reconocido en tiempos bastante recientes<sup>125</sup>.

Al final el “Derecho de Autor” enfatiza la vinculación que existe entre el sujeto creador y su creación, la obra, sin que haya vinculaciones directas con la

---

<sup>120</sup> <http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/derechosdeautor/conveniodeberna.asp>>

<sup>121</sup> [http://portal.unesco.org/es/ev.php-](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=15381&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

[URL\\_ID=15381&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=15381&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

<sup>122</sup> Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. Ministerio de Cultura «BOE» núm. 97, de 22 de abril de 1996 Referencia: BOE-A-1996-8930, Texto Consolidado y última modificación: 5 de noviembre de 2014.

<http://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf>

<sup>123</sup> [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm)

<sup>124</sup> [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicaoconsolidado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaoconsolidado.htm)

<sup>125</sup> Carlos Alberto Bittar. op.cit., 74.



esfera patrimonial o moral concretada en un derecho subjetivo e integrado por órdenes morales y patrimoniales. La L.P.I. tiene por finalidad proteger al autor como creador intelectual de una obra original, que por ese hecho merece disfrutar del resultado obtenido y con el cual enriquece el patrimonio cultural y artístico.

Al derecho moral del autor se añaden los derechos de la personalidad, la nota de su esencialidad personal. Son aquellos sin los que la persona no podría concebirse en un contexto social. Según las circunstancias históricas, la presión ambiental reclama para la persona determinados derechos que constituyen un mínimo exigible. Es el hecho de la creación intelectual lo que “*configura en las leyes la condición de autor, condición que aun no siendo innata, al exigir el hecho de la creación de la obra del ingenio, es, sin embargo, un derecho de la personalidad al reunir sus caracteres*”<sup>126</sup>.

Con el arte contemporáneo han surgido nuevas modalidades en cuanto a formas de expresión de arte, añadiéndose nuevas concepciones al mundo fático, o instituyéndose nuevos usos para las creaciones existentes como los grabados y dibujos en carteles, postales, ilustraciones en libros y catálogos; arte del *cartoon*; arte generado por ordenador; el video-arte, con la introducción de los *clips* y más actualmente la instalación<sup>127</sup>, performances y el arte mural urbano. Estas colocaciones demuestran cómo se ha ampliado el concepto de obra protegida en el plan de la aplicación del Derecho, exactamente en razón de la enumeración ejemplificativa que los textos del Derecho Positivo contienen.

En el plan actual, podemos, a la luz de las observaciones hechas, asentar las orientaciones básicas en cuanto a la protección de obras intelectuales. Las exigencias centrales, para la inclusión, son: la función estética de la obra y su originalidad, apartándose así de su regencia, las obras puramente técnicas y las que no poseen características individualizadoras propias.

Con respecto a nuestro tema de investigación en específico e intentando comprender los alcances e implicaciones jurídicas más allá de la restauración, conservación y preservación, ponemos en relieve una cuestión compleja: ¿cómo se puede gestionar en efectivo, la posibilidad de que una creación material llegue al estado de ruina y que esta condición real en la obra sea reconocida y verbalmente asumida por su creador, considerando que dicha obra ya estaba incluida y publicitada en el contexto museológico institucionalizado? Conforme hemos demostrado, en el momento que nos acercamos a las obras en el tercer capítulo de la presente investigación y basándonos en las declaraciones dadas por los artistas en sus respectivas entrevistas, la posibilidad es real y puede ser comprobada. Otra cuestión muy importante surge como una consecuencia de la primera y se refiere a los derechos de autor para gestionar la situación anteriormente descrita.

---

<sup>126</sup> Diego Espín Cánovas. *Las facultades del derecho moral de los autores y artistas*. (Madrid: Civitas, 1991), 31.

<sup>127</sup> Barbara Sommermeyer. “Who’s right – the artist or the conservator” en *Inside Installations. Theory and practice in the care of complex artworks*, 143 (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011).

Ante el análisis basado en la Ley de Propiedad Intelectual empezamos por certificar que solamente al autor está garantizado jurídicamente para intervenir en su creación, pues estaría amparado por dicha ley y en específico por el art. 14.3 *por exigir el reconocimiento de su condición de autor (creador) de la obra* y por el art. 14.4 *por exigir el respecto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación*. Cabe añadir a esta posibilidad el art. 14.5 *modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural*. O sea, que el autor puede modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes culturales. De acuerdo con la primera exigencia, el autor puede realizar variaciones en la obra si estas modificaciones no se dan sobre la integridad de la misma, y siempre con el consenso del titular de los derechos de explotación, por lo cual estos derechos corresponden exclusivamente al autor de las creaciones visuales, o caso contrario, para ser ejecutadas por terceros es necesaria la autorización del autor. En este caso estaría configurada y reglamentada la actuación del conservador-restaurador en el caso de las obras plásticas. Pero aún es dado y garantizado el derecho que el autor tendrá también, *de la posibilidad de incorporar a la obra creada su evolución artística, dentro de los límites que el propio artículo señala*<sup>128</sup>.

El término “modificación” como queda expresado en la citada ley es empleado en situaciones diversas, conllevando también entendimientos variados cuando se refiere a “obra modificada” (derecho moral, art. 14.5) y “obra transformada” (derecho patrimonial, art. 17) puesto que el término “modificación” también está expresado en el art. 21 para definir el derecho de transformación.

Por fin hacemos referencia al art. 14.6 *retirar la obra del comercio, por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de derecho de explotación*. En este sentido, el autor puede tener su derecho garantizado a retirar del comercio una obra que no se ajusta a sus convicciones intelectuales. Tales convecciones pueden estar asociadas a los principios estéticos que confirieron a la obra su originalidad y por supuesto la idea sostenida por una materialidad que camina en dirección a su propia extinción, resultando la no satisfacción de tal convicción. Podríamos suponer también que esta convicción estaría más cercana a los conceptos de la obra en sí misma “obra transformada” conforme el art. 17, mientras que la personalidad del autor (derecho moral) estaría aún garantizada.

Aún más, tenemos una condición diversa cuando la obra es considerada un bien cultural patrimonial formando parte de la colección de una institución museológica estatal, como verificamos en dos casos tratados en el tercer capítulo de la presente investigación. Tal condición se agrava aún más porque tales obras fueron catalogadas, documentadas en fotografías o videos en un momento muy

---

<sup>128</sup> Cristina Busch, Javier Gutiérrez Vicén, Miguel Roig y Mariona Sardá. *El futuro de la creación. Los derechos de autor de los creadores visuales*. (Madrid: Trama, 2003), 86.



cercano a sus respectivos estados iniciales de la creación artística, cuando empezaron a formar parte de la colección. Fueron exhibidas, publicitadas y mencionadas en textos y artículos con el reconocimiento del público y expertos y ahora pierden su valor como documentos en la historia del arte contemporáneo.

Al final es necesaria la mención a la legislación específica para la protección de los bienes de interés cultural (BIC) y en específico aquellas obras que forman parte de una colección de los museos estatales.

La Ley 16/1985 de 25 de junio<sup>129</sup>, del Patrimonio Histórico Español en el capítulo que trata de los Archivos, Bibliotecas y Museos aporta los siguientes artículos y respectivos párrafos:

Artículo cincuenta y nueve

Parágrafo 3º: Son Museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.

Artículo sesenta

Parágrafo 1º: Quedarán sometidos al régimen que la presente Ley establece para los Bienes de Interés Cultural los inmuebles destinados a la instalación de Archivos, Bibliotecas y Museos de titularidad estatal, así como los bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español en ellos custodiados.

Parágrafo 2º: A propuesta de las Administraciones competentes el Gobierno podrá extender el régimen previsto en el apartado anterior a otros Archivos, Bibliotecas y Museos.

Parágrafo 3º: Los Organismos competentes para la ejecución de esta Ley velarán por la elaboración y actualización de los catálogos, censos y ficheros de los fondos de las instituciones a que se refiere este artículo.

Artículo sesenta y seis

Constituyen los Sistemas Españoles de Archivos, de Bibliotecas y de Museos, respectivamente, los Archivos, Bibliotecas y Museos, así como los servicios de carácter técnico o docente directamente relacionados con los mismos, que se incorporen en virtud de lo que se disponga reglamentariamente.

Conforme a la referida Ley, y en específico en el artículo sesenta, parágrafo tercero, los museos *velarán por la elaboración y actualización de los catálogos, censos y ficheros de los fondos*. En este sentido suponemos que la posibilidad de

---

<sup>129</sup> <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-12534>

exclusión de una obra es posible y que por supuesto debe seguir unos trámites procesuales donde serán expuestos y justificados los motivos de la exclusión.

### 5.1. El mercado en el contexto del arte contemporáneo.

En el mundo del arte, la validación de una obra se basa en su valor simbólico que le confiere legitimidad artística, y también en el valor del mercado. Pero eso no es objeto de una fácil evaluación. Las percepciones varían ampliamente, incluso es poco probable que exista un consenso entre los expertos sobre el tema. Esto es particularmente pronunciado cuando se trata del arte contemporáneo donde los valores aún no se han sedimentado como ocurre con el arte antiguo. Además de polémico, el tema aporta una complejidad inherente a las particularidades debido a los distintos mercados, los enfoques institucionales y los procesos de apreciación del arte contemporáneo.

Es común confundir valor y precio, así como es recurrente imaginar que solamente el mercado tiene la función de valorar económicamente las obras de arte. El complejo proceso de formación, consolidación y jerarquización de los valores del arte contemporáneo del cual la valoración económica es parte, involucra por lo menos cuatro niveles fundamentales, cuyas dinámicas son distintas, pero inter-relacionadas: la producción, la reflexión crítica y por fin, el propio mercado.

Por otra parte, sigue habiendo muchas miradas que componen el campo profesional de las artes donde actúan e interactúan diferentes sujetos, desde el artista, instituciones compuestas por colecciones públicas o privadas, curadores, coleccionistas, investigadores, conservadores-restauradores, y también los marchantes. Son expertos que van mucho más allá de la mirada común, cada uno con su propia percepción sobre el tema, conforme menciona Moulin<sup>130</sup> en su análisis sobre la constitución de los valores artísticos contemporáneos.

Por lo general, el artista trae consigo una cierta incomodidad cuando el tema es la asociación del arte al dinero. Es un hecho históricamente ligado al sentimiento de refinamiento, asociado al Renacimiento, así como al aristócrata, su cliente ideal, que no trabajaba por dinero, sino por la gloria personal y nacional. La longevidad de esta idea se debe de hecho no sólo al desprecio aristocrático por el comercio, sino también a las nuevas condiciones de la producción artística derivada de la sustitución del mecenazgo por las transacciones del mercado como la principal forma de remuneración del trabajo artístico que empezaron ya en el siglo XVIII.

El dinero se torna más abstracto cuando llegamos al año de 1914, cuando el patrón oro, o lastre de la moneda, deja de ser importante. A partir de ahí, los esfuerzos de reconstrucción de la moneda metálica traen muchos debates sobre su verdadera identidad: una creación impuesta por la ley o el metal extraído de la naturaleza. Al mismo tiempo, en la cultura y la tecnología, diversos fenómenos parecen reproducir el mismo movimiento hacia una nueva forma de pensar claramente moderna donde la moneda y el arte se convierten en abstractos en el mismo momento.

---

<sup>130</sup> Raymonde Moulin. *El mercado del arte*. (Buenos Aires: La marca, 2012), 35.

La Gran Depresión de 1920 marcó el triunfo definitivo del dinero fiduciario, es decir, la convención de que el dinero deja de ser el certificado de depósito de determinados bienes para convertirse en una representación de algo más abstracto y complicado: una promesa de pago canjeable con el instrumento en sí, del papel moneda fiduciaria, es decir, la aceptación obligatoria por su valor nominal en la liberación de obligaciones. Siendo sólo un pedazo de papel sin valor intrínseco cuya legitimidad es atestiguada por la firma de una autoridad, el dinero se aleja del mundo real.

El artista, igual que los banqueros que firman los billetes, puede crear valor, nada que ver con el costo de producción de la cosa misma. En última instancia, un simple pedazo de papel firmado, un autógrafo, vale mucho. Hay varios casos de artistas famosos que firmaron documentos banales, entradas e incluso instrumentos financieros ordinarios tales como cheques de poco valor, deleitándose en la sensación de crear dinero en una extraña alquimia postmoderna por el cual el autógrafo convirtió el papel en arte multiplicando su valor de cambio. Marcel Duchamp (1887-1968) es el más destacado entre ellos y más aún citamos el artista suizo Daniel Spoerri (1930), cuando afirma que los artistas, “*mediante el intercambio de arte por dinero, intercambian una abstracción por otra*”<sup>131</sup>.

El reconocimiento del valor del artista por el sistema del arte también depende del capital simbólico, de todas las instancias involucradas en su validación: la reputación de las instituciones en las que el artista expone, la fidelidad de los comisarios que trabajan con él, los críticos y los vehículos que publican sobre él, premios y residencias que ha participado, los coleccionistas que invierten en él y las galerías que lo representan.

En la década de 1970, por ejemplo, los artistas hacían cuestión absoluta al afirmar el arte como una actividad intelectual que dispensaba el mercado e incluso hizo oposición radical al mismo. Fue por este fin que adoptaron estrategias de producción y de circulación que no implicaban precio, y mucho menos la exposición en el circuito de galerías comerciales. Este fue el caso del arte electrónico y la *performance*. Pero el mercado, tarde o temprano, incluso logró fijar el precio de este arte anti-sistema. Sólo recordar uno de los ejemplos más elocuentes: la *performance*, expresión efímera por excelencia, fotografiada y grabada en video acaba por entrar en la lógica de la mercancía y el beneficio.

En términos generales, los principales agentes del mercado primario son el artista, galerista y coleccionista. En el mercado secundario, el lugar del artista, lo tiene, por regla general, el coleccionista/propietario, que proporciona los objetos que serán revendidos, el marchante de arte o subastador y el coleccionista, respectivamente protagonistas responsables de la producción/oferta de obras, la agencia/comercialización y consumo, teniendo en cuenta el ciclo económico simplificado. Pero, por supuesto, hay una gran variedad de perfiles de agentes

---

<sup>131</sup> Mark Shell. “The issue of representations”, en *The new economic criticism: Studies at the intersection of literature and Economics*, ed. Martha Woodmansee y Mark Osteen, 67 (London: Routledge, 1999).

que trabajan en los mercados primario y secundario, y en algunas circunstancias, los papeles pueden intercambiarse. Cabe considerar los coleccionistas y compradores, por ejemplo, pueden ser privados, institucionales, corporativos o ser fondos de inversión, cada uno de los cuales tiene diferentes impactos en el valor simbólico y comercial sobre la obra que adquieren.

El mercado de las galerías de arte contemporáneo, conocido también como mercado primario, tiene los contornos de un oligopolio, es decir, un mercado claramente dominado por un puñado de grandes estructuras con un peso económico abrumador donde la competencia es desigual, pero en el que subsisten de forma simultánea, de manera casi marginal, pequeñas empresas frágiles en una competencia de mercado pura e igual, a menudo difusoras de innovaciones. Con el cada vez más marcado desarrollo de este modelo, el sector del arte contemporáneo se acerca a numerosos ámbitos culturales.

Las galerías de arte se han convertido en gran medida en la principal influencia en el mercado del arte ya desde finales del siglo XIX, y por sus líderes como Amboise Vollard (1866-1939) en Francia y Leo Castelli (1907-1999) en los Estados Unidos que influenciaron no sólo el mercado de obras de arte sino también los cursos del arte en sus respectivos momentos. En el período de posguerra las galerías comenzaron a surgir principalmente en los Estados Unidos y luego se expandieron al mundo globalizado con representación y oficinas no sólo en occidente, sino también en el este. Los mercados emergentes, en la actualidad son muy prometedores.

Las exposiciones internacionales, bienales, ferias y subastas, dan el ritmo actual de los mundos del arte y ejercen un papel decisivo en la formación simultánea de la reputación y los precios. El fenómeno de la proliferación de ferias y bienales de arte contemporáneo de todo el mundo no es nuevo, pero se ha acelerado considerablemente desde la década de 1980.

Entre estos eventos la Bienal de Venecia es la más antigua y se remonta a 1895 rivalizando con la Documenta de Kassel, la exposición cuatrienal establecida en 1955 y la Bienal de São Paulo creada en 1951. Más recientemente, otras numerosas bienales fueron creadas como la de Johannesburgo, Sydney, Estambul, Berlín, Taipei, Dakar y León entre otros.

Entre las ferias del arte contemporáneo es la más antigua Art Cologne que se inició en 1966, y la más prestigiosa de ellas, Art Basel que se puso en marcha en 1970. A lo largo de la década de 1980 otras importantes siguieron, como Chicago (1980), Arco Madrid (1982), Bruselas (1983), Londres (1984) y el Armory Show de Nueva York (1994). Más recientemente han surgido del eje Europa-Estados Unidos, ArteBA, Argentina (1991), SP Arte, São Paulo (2005), ArtRio, Río de Janeiro (2011) y la Feria de Arte de Tokio, Japón (2014).

Las principales casas de subastas actantes en el mercado secundario son; *Sotheby's*, fundada en 1733 que se ha especializado en los libros y desde 1920 comenzó a dedicarse a las subastas de arte, debido a la entrada de gran cantidad de obras de arte en el mercado por el cambio en la forma la vida de la aristocracia británica, que se trasladará a los centros urbanos reduciendo sus

colecciones. A finales de 1960 ya contaba con varias oficinas de representación en varios países, en 1977 entra en la bolsa de valores y en 1983 pasa a ser controlada por manos norteamericanas. *Christie's*, la más antigua y también británica, fue fundada en 1766 y siempre se ha dedicado a las obras del arte. En 1958 abrió su primera oficina en Roma siguió en 1977 con la apertura sucursal en Nueva York. Estas dos casas de subastas tradicionales marcan el duopolio dominante en el mercado global.

Intentar definir el arte contemporáneo por su inserción en el mercado del arte no es tarea fácil, pero podemos empezar por considerar la categorización que adquieren las obras cuando ingresan en el mercado a través de casas de subastas. Las diversas etapas consideradas serán las obras de las décadas 1950 y 1960 dentro de la “venta del siglo XX” o como una primera etapa, las obras creadas entre 1945 y 1970, y a partir de este último año, “arte contemporáneo reciente”. El arte Moderno abarca el siglo XX hasta 1970 e incluye el Expresionismo Abstracto y el Pop Art. El arte Impresionista se superpone en los siglos XIX y XX y sería una categoría aparte, entendida como “arte impresionista y moderno” de acuerdo con las informaciones recogidas por Thompson<sup>132</sup>.

Otra definición del arte contemporáneo es la de “las obras de arte producidas por artistas que aún están vivos”. Muchos artistas fallecidos venden sus obras como contemporáneas. Tenemos muchos ejemplos como; Yves Klein (1928-1962), Joseph Beuys (1921-1986), Andy Warhol (1928-1987), Jean-Michel Basquiat (1960-1988), Donald Judd (1928-1994), Martin Kippenberger (1953-1997), Roy Lichtenstein (1923-1997), Tom Wesselmann (1931-2004), Richard Hamilton (1922-2011), Antoni Tapies (1923-2012) etc.

El arte contemporáneo se ha afirmado en el contexto mercadológico principalmente por el hecho de que muchas obras de arte de los periodos anteriores, al igual que del arte moderno, se encuentran casi en su totalidad musealizadas o en muchos de los casos pertenecientes a colecciones consolidadas, y que, una vez u otra ingresan en el mercado del arte a través de las subastas. De este modo, el arte en general se constituye en una de las formas de inversión existentes y, “*el comercio del arte es una de las actividades comerciales de las menos transparentes y menos reguladas del mundo*”<sup>133</sup>, el arte contemporáneo se ha convertido en una forma de suplir la demanda creada dentro de una ideología del consumismo.

El mercado del arte contemporáneo se caracteriza por la incertidumbre que afecta al valor estético y financiero. Por lo tanto, gran parte de la actividad alrededor de la cual se organiza el mundo del arte contemporáneo consiste en resolver colectivamente la incertidumbre sobre el valor, siendo entonces el trabajo de peritaje validar la obra de arte como tal. Esta actividad pasa especialmente por la atribución del sello “contemporáneo”, la certificación de ciertos artistas y sus obras como tales, cuando toda una parte de la producción

---

<sup>132</sup> Don Thompson. *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. (Barcelona: Ariel, 2009), 16.

<sup>133</sup> *Ibidem*, 39.

plástica actual está excluida de ese campo por las “academias informales” o sea, por importantes directores de museos, curadores, críticos influyentes, grandes marchantes, gestores de las casas de subastas especializadas en arte contemporáneo, coleccionistas ilustres y artistas de renombre, los cuales estructuran el mundo del arte contemporáneo sedimentando así las figuras de los artistas de marca, las galerías de marca y las subastas también de marca y evidentemente los coleccionistas de marca, conforme definición dada por Thompson<sup>134</sup>.

De hecho la mayor participación entre el arte contemporáneo y los museos, los cambios en la situación entre éstos afectan al arte que es exhibido y comentado, e incluso la forma en que los artistas trabajan. No es sorprendente que la confrontación con esta enorme estructura no sólo mida el pensamiento de los artistas sobre sus propias carreras, sino también que figure como tema en diversas formas en sus obras. En palabras de Paul Ardenne: *"La principal preocupación de nuestro tiempo, la economía, es para el arte de hoy lo que era el desnudo, el paisaje o el mito de lo nuevo fuera en su tiempo, al Neoclasicismo, el Impresionismo y el vanguardia: a la vez un estímulo para la creatividad como un tema al gusto del momento"*<sup>135</sup>.

Tenemos razones para sorprendernos: ciertas relaciones entre las obras contemporáneas y el mundo financiero de las grandes corporaciones son espantosas para los críticos más cínicos o escépticos. La entrada del arte en el sector del ocio y el entretenimiento, aunque ya prácticamente predicho por Theodor Adorno (1903-1969), el primer teórico de la industria cultural, a partir de los años 30/40 del siglo pasado, se ha acelerado en las últimas décadas. Algunos museos se han convertido en marcas, tales como la industria de la moda, y exportan su marca utilizando los mismos métodos que el mercado conoce como la franquicia.

La preservación, conservación y restauración, son disciplinas poco actuantes en el mercado de las obras de arte contemporáneo, así como los artistas, productores de objetos recién hechos, nuevos y novedosos, poco necesitarán de los conservadores-restauradores en estos momentos. De acuerdo con declaraciones recogidas en las entrevistas con los conservadores-restauradores y presentes en esta investigación, las galerías están solamente para solucionar un problema, no les interesan informaciones concretas sobre los servicios ejecutados, tampoco las limitaciones que pueden sufrir las obras. Para las galerías en general, las exigencias son inmediatas y buscan una forma de recuperar una posibilidad de pérdida monetaria ocurrida a una obra en específico. De hecho, no valoran los informes porque estos se convierten en documento que les obligan a remitirlo al futuro comprador de la obra y éste podrá cuestionar la intervención y el reflejo de la misma sobre el valor de la obra. No es casualidad que cuando el profesional conservador-restaurador es buscado por una galería para una consulta previa, generalmente los dos puntos indagados sean: la apariencia final de la obra después de la intervención, (imperceptibilidad de la

---

<sup>134</sup> Don Thompson. op. cit., 21.

<sup>135</sup> Paul Ardenne. "Economics art, l'heure du bilan" en *Artpress* núm.22 (2001): 103.

intervención) y el precio de los servicios. Adjunto a estos dos temas, el tiempo de la ejecución y finalmente, la discreción con respecto a la publicitación de las imágenes.

Es muy común que la galería llame directamente al artista para solucionar problemas relacionados con la conservación y preservación de sus obras, pero en muchos casos también para la “restauración”, que puede ser ejecutada por el propio artista, conocedor y productor de la obra y por supuesto hacer un “arreglo” que no genere costos para ambos. En este sentido estamos hablando de niveles de actuación y toma de decisiones diferentes, que definirán la permanencia y reconocimiento material de la obra y sus consecuencias futuras. Cabe indagar por las respectivas actuaciones de estos dos sujetos; el artista, ante sus derechos reconocidos jurídicamente ante su obra y el conservador-restaurador, ante sus conocimientos en favor de la obra.

Es normal y evidente que las casas de subastas cuentan con un equipo de profesionales de la conservación y restauración, por ser necesarias las investigaciones sobre el aspecto material de las obras, haciendo hincapié en la necesidad de obtener la comprobación de autenticidad como primer propósito.

En la conservación del arte contemporáneo la búsqueda de la estabilidad puede convertirse en ilusoria porque ocurre en un ambiente que está siempre en mutación, desafiando así los principios de la restauración tradicional y poniendo aún más la necesidad de las acciones interdisciplinarias, conforme destaca Hiltrud Schinzel en su artículo sobre el arte contemporáneo, restauración y el sistema neoliberal, donde considera que las vinculaciones entre la economía y el arte contemporáneo generan un discurso basado en:

*Una comparación tan prosaica evidentemente era tabú para una restauración éticamente fundada; sin embargo, mi paralelo se basa en la asunción de formas paralelas de conexión entre el arte, la restauración y las inversiones, que, sin ser tan obvio, caracterizan nuestro zeitgeist, la era de la economía y la democracia.<sup>136</sup>*

En el mismo artículo la autora explica que en la bolsa, el accionista desee limitar su riesgo, aunque el máximo beneficio traerá consigo el riesgo máximo, e indica tres métodos de reducción de riesgos basados en: un análisis, la consultoría con los expertos y el instinto.

El criterio del análisis es investigar el pasado para hacer analogías con el futuro. Hay varios tipos de análisis de mercado de valores, la explicación sería el supuesto de que los datos históricos son estáticos y el futuro dinámico, entonces no habría compatibilidad. Del pasado podemos conocer los hechos, incluidos los errores, pero éstos no se conservan como nuevos errores y/o se repiten en el futuro como los antiguos con otra capacidad.

---

<sup>136</sup> Hiltrud Schinzel. “Arte contemporanea, restauro e sistema neoliberale. La particolarità dell’arte contemporanea e i relativi problema di restauro a raffronto con modello económico e la sua gestione”, en *Tra memoria e oblio*, ed. Paolo Martore, 180 (Roma: Aracne, 2010).



El accionista no confía en los llamados consultores, y combina el análisis con la experiencia y tal vez el instinto. Es una solución, como lo demuestra la evolución pasada. Normalmente, diferentes personas hacen predicciones diferentes en función de la formación individual. El riesgo sigue a cargo del agente, es decir, el accionista.

El accionista se deja guiar por el instinto personal, experiencia, intuición, sensaciones, etc., es como jugar en el casino. Este método es arbitrario, pero afirma que tiene la misma probabilidad de éxito del análisis anterior.

Ninguno de los tres métodos es suficientemente fiable como para cumplir con el requisito de la fiabilidad y la responsabilidad de la restauración:

El método analítico recuerda la práctica de la restauración tradicional, que es el trabajo como un objeto; y, como ya se dijo, este procedimiento no es suficiente, no es adecuado para trabajar con la obra contemporánea.

El turno de los expertos se asemeja a la actual cooperación interdisciplinaria, que significa hacer referencia a los métodos de las diferentes disciplinas de estudio que acompañan la actuación de conservadores-restauradores. En este caso, los problemas surgen de las diferentes evaluaciones realizadas por las distintas disciplinas y la poca familiaridad con todas esas nuevas ciencias. En este sentido hay que destacar que, aunque el método de restauración es descendiente de las ciencias naturales, en las que es práctica común tratar la obra (material) como un objeto, la mayor contribución a la teoría vino de las humanidades, especialmente por los historiadores del arte, que seguirán mostrando un gran interés en las cuestiones de la restauración. En cuanto al riesgo, se puede hacer una comparación con el accionista: el fin es el restaurador, como la persona que actúa, o no, en funciones, para asumir de facto la totalidad del riesgo.

Desde la introducción del método científico en la restauración, actuar instintivamente es una prohibición moral: considerar seriamente esta opción sería la de socavar el progreso de la restauración a la interdisciplinariedad y más en general la gravedad de la profesión en la era de rigor científico. El hecho es que en los últimos años, la investigación científica ha sido cuestionada y es transición en curso a partir de una visión historicista de un esteta que para los restauradores significa dar la objetividad por inalcanzable, sin ser atrapados por los métodos tradicionales dentro de los propósitos tradicionales, lo que en sí mismo es igualmente ilusorio.

Al final la autora identifica que accionista y restaurador están muy cerca uno del otro en realidad. Las conexiones básicas son debido al hecho de que las decisiones de los dos están estrechamente orientadas hacia el futuro y se refieren a los valores, en particular a los derechos económicos y/o culturales.

A continuación, presentamos una tabla a modo de intentar comprender los sujetos e instituciones involucradas y actuantes en el mercado del arte contemporáneo.

Tabla 5. Demostrativo de los niveles de actuación de los sujetos e instituciones involucradas en el mercado del arte contemporáneo

MERCADO	SUJETOS*	INSTITUCIONES
<b>Primario</b>	Artista	Galerías Bienales
	Marchante	Galerías – <i>Oligopolio</i> Bienales Férias
	Coleccionista en general	Ferias Instituciones Públicas (Museos, Archivos y Bibliotecas) Instituciones Privadas (Museos y Fundaciones privados)
<b>Secundario</b>	Coleccionista y/o Inversor	Instituciones Públicas (Restringido) Instituciones Privadas (Museos privados y Fundaciones) Fondos de Inversión (Entidades corporativas actuantes en el mercado bursátil)
	Subastador	Casas de Subastas – <i>Duopolio</i> Bolsa

\* La Tabla no considera los otros sujetos actuantes en el mercado de las obras de arte contemporáneo tales como los curadores, comisarios, historiadores del arte, directores de museos y conservadores-restauradores por considerar que pueden ocupar posiciones flotantes en los niveles institucionales.

## 5.2. El mercado del arte y el concepto de ruina: La presión sobre el artista.

Los materiales novedosos y la idea como novedad aún siguen siendo las direcciones tomadas por el arte contemporáneo. Su valoración en el contexto general, conlleva que las obras producidas por los artistas sean altamente dependientes de sus respectivas configuraciones físicas, inalterables para seguir explicitando la idea que les permite sobrevivir en cuanto objetos artísticos.

En estos términos la omnipresencia del artista se justifica en primera instancia para garantizar las intervenciones en sus obras, por el hecho de ser su idealizador, creador y productor, ya que sus derechos de autor, mirado a través del reglamento jurídico también las garantizan. Por otro lado, el mercado las compra de buen grado, lo que significa que el producto no va perder su aura de novedoso ni novedad. La idea podrá mantenerse pero, una ligera modificación también es posible dentro del discurso adoptado por el mismo creador. Ante una mirada puramente comercial, la posibilidad se ajusta muy bien a los propósitos inmediatos, tanto del artista como también del mercado. Pero, más allá de lo inmediato aparecerán las marcas naturales advenidas por el paso del “pequeño tiempo”, y con el “gran tiempo” habrá que aceptar la posibilidad de acercarse a la ruina, conceptos que ya tratamos anteriormente en la presente investigación. Algunos materiales pueden resistir a estos dos conceptos del tiempo, pero no *ad infinitum*.

Las complicaciones se agravan aún más cuando las obras ingresan en otro contexto diverso del mercadológico, no tan glamurizadas como fueron en el ámbito comercial en sus primeros días de creación. La valoración de la idea será puesta en consonancia con la materia que la sustenta, esto será evidente en el contexto museológico que la preservará, o por lo menos lo intentará, ante las posibilidades técnicas y materiales existentes en el momento. La presencia del artista será buscada, pero no como antes. Ahora como creador de un objeto artístico que alcanzó su autonomía por el ingreso en el mundo de la historia del arte, su obra pasa a pertenecer al público y a ser publicitada como realmente es en su materialidad y apariencia.

A partir de estos dos momentos que indicamos arriba, el artista hace frente a situaciones que supuestamente generan presión sobre su conducta y consecuentemente sobre su obra. Pero en verdad, la última de ellas solamente llegará con el tiempo, y sobre todo por aspectos dictados por el cambio de la esfera institucional en que la obra pueda ingresar.

Quizás el problema empezaría mucho antes que la obra supuestamente ganara su autonomía, hecho considerable cuando nos reportamos a lo que el marchante Roland Augustine dijo sobre la presión que el artista recibe del mercado “*cuando una galería vende en cuatro ferias en tres meses, inevitablemente se requiere que los artistas produzcan obras repetitivas como churros*”.<sup>137</sup> Con una demanda de nuevas obras, la evolución quizá no llegue a producirse. Las obras

---

<sup>137</sup> Don Thompson. op. cit., 214.

continuarán cortadas por el mismo patrón o más ¿cuántas obras de la producción serán de primera y cuantas serán “copias” de las obras previas? En este sentido también podríamos indagar sobre el tiempo que el artista cuenta para poder observar, evaluar, informarse y posicionarse críticamente ante a los materiales que utiliza. Tales posicionamientos estarían muy lejos del movimiento que se produce en torno de lo puramente mercadológico en el arte contemporáneo.

Ante tal sentimiento, que muchas veces devuelven a los artistas cierta incomodidad, muchos de ellos se preguntan supuestamente cómo posicionarse. Damien Hirst (1965) (Figura 114), es un artista inglés que se ha puesto en el centro de la discusión por su producción artística donde utiliza en sus obras animales muertos conservados en vitrinas con formol. Es el caso de su obra más polémica titulada, *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien que vive*, de 1991 (Figura 115), en la cual tuvo que sustituir el tiburón en el año de 2006, pues éste presentaba deterioros evidenciados por la materia que la constituía y se degradó hasta el punto de acercarse a la ruina por varias razones. Su posición es cercana a ser declaradamente manipuladora del mercado a su favor al afirmar:

*El dinero lo complica todo. Creo de verdad que el arte es una divisa más poderosa que el dinero, ese es el sentimiento romántico de un artista. Pero luego empiezas a tener este sentimiento secreto de que el dinero es más poderoso.*<sup>138</sup>



Figura 114. Damien Hirst, 2012.



Figura 115. *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien que vive*, 1991. Tiburón tigre de 4,25m de largo inmerso en una vitrina con formol. Colección privada.

Además, sigue existiendo una antítesis ideológica entre arte y comercio, aun cuando ambos están entrelazados y los artistas hacen del mercado una parte manifiesta o irónica de su actividad. En un mundo donde la habilidad técnica ya no es criterio dominante para juzgar el arte, el carácter del artista es especialmente valorado. “*La percepción de que un artista trabaja simplemente*

---

<sup>138</sup> Ibídem, 215.

*para proveer de obras el mercado compromete su integridad, por lo tanto el mercado pierde confianza en su trabajo”*<sup>139</sup>.

Para los artistas que no hacen objetos fácilmente comercializables, porque son efímeros, invisibles o puramente conceptuales, los patrocinadores primordiales suelen ser las instituciones públicas porque estas les garantizarán la visibilidad necesaria para seguir en ambos niveles. Es como entrar en un circuito de doble mano que se realimenta entre la práctica y la utopía.

La cuestión final del valor del arte es cómo mantiene un museo el arte contemporáneo. ¿Es la autenticidad de las obras o la intención original del artista lo que importa? Si los componentes de las obras se cambian con el tiempo, ¿puede el coleccionista o el museo ir a la tienda más cercana y reemplazarlas, del mismo modo que el artista? ¿Tiene el coleccionista que divulgar lo que se ha repuesto? ¿Qué hace el conservador del museo con las cuestiones planteadas por la obsolescencia tecnológica? ¿Lo puede sustituir por una pieza similar? Si sólo cuenta la intención, ¿es necesario poner las obras de arte en situación de riesgo transportándolas? Esta son algunas preguntas que nos hacemos ante las obras que intentan asegurar una supervivencia demasiado frágil.

---

<sup>139</sup> Sara Thornton. *Siete días en el mundo del arte*. (Barcelona: Edhasa, 2010), 105.





Figura 116. Dan Alfaro, *Lost Temples: El Dorado*, Modelo 3D, 2014.



## Capítulo VI. Entre la materia y la idea: La imposibilidad de la permanencia.

*“Esta apariencia del objeto es la de la similitud y del reflejo: de su doble, si se quiere. La categoría del arte está ligada a esta posibilidad de aparecer de los objetos; es decir, de abandonarse a la pura y simple similitud detrás de la cual, no hay nada más que el ser. No aparece más que aquello que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido imaginario.”*

Maurice Blanchot<sup>140</sup>

Una de las aproximaciones posibles al analizar las relaciones entre la materia y la idea de los objetos artísticos, empieza por considerar sus respectivas dimensiones objetiva y subjetiva hasta un punto definido por la temporalidad natural donde tales dimensiones se contraponen, conllevando una imposibilidad de la permanencia del objeto y posiblemente la pérdida de su carácter artístico.

El carácter físico de las creaciones artísticas está definido por las tipologías y gradaciones de materialidad inherente a los objetos y que, a su vez, están sujetos a niveles de resistencia frente al tiempo, determinando así su permanencia de acuerdo con su naturaleza. Permanencia que, asociada a la capacidad de transmisión de la idea y su contenido, les confiere artisticidad.

La disciplina de la conservación y restauración conoce en profundidad lo que representa para una obra y su significado la opacidad de su poder simbólico o la vulnerabilidad de su materialidad, y evidentemente de su vitalidad a través de la angustia de su muerte. La imaginación se opone al presente caótico e inestable, mirada sobre un pasado distanciado de su propiedad inerte para acceder así a un significado del objeto que surge gracias a su pérdida. Los conservadores-restauradores de museos aceptan la posibilidad de actuación, o su renuncia partiendo de ciertas pérdidas provenientes de la información, del material y del significado. Es complejo, porque la actuación se traduce históricamente en una interpretación determinada y termina de una manera u otra poniendo de relieve algunos aspectos de la obra a expensas de otros. En este sentido están incluso acciones y decisiones paliativas.

---

<sup>140</sup> Maurice Blanchot, *El espacio literario* (Madrid: Nacional, 2002), 229.

Hasta hace poco tiempo la obra efímera y precaria era un problema para los museos, ya que éstos carecen de una forma de deshacerse que puedan ocultar, hasta el límite el objeto completamente degradado. El arte contemporáneo no posee esa drástica reducción de la distancia temporal entre el carácter sagrado de la obra y la naturaleza de sus residuos.

El concepto de cronotopo, del griego: *kronos*, el tiempo y *topos* el espacio o lugar, quizás puede ayudarnos en la conexión de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente. En la literatura es la unidad espacio-tiempo, indisoluble y de carácter formal expresivo. Es un discurrir del tiempo, una cuarta dimensión, densificado en el espacio y donde ambos se intersectan y se vuelven visibles al espectador y apreciables desde el punto de vista estético. En un mismo relato pueden coexistir distintos cronotopos que se articulan y relacionan en la trama textual creando una atmósfera especial y un determinado efecto.

El filósofo del lenguaje Mijaíl Bajtín (1895-1975) al cual ya mencionamos, adopta para la creación de su categoría de análisis, la llamada cronotópica<sup>141</sup> donde rechaza la idea kantiana de que los a priori, espacio y tiempo son inherentes a la conciencia del sujeto. Concuerda con Kant en que son categorías (y que sin ellas no se puede conocer el mundo), pero considera que constituyen entidades cuya existencia es independiente de la conciencia. Para el filósofo, las nociones de espacio y tiempo son generadas por la materialidad del mundo, y hasta pueden ser objetivables para su análisis. La noción de 'cronotopo' que Bajtín extrapola de la física, expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, que, concebidos en vinculación con el movimiento y la materia, se configuran como sus propiedades, y, así, el tiempo puede ser una coordenada espacial: la cuarta dimensión del espacio. Desde esta perspectiva, define al cronotopo como la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. De acuerdo con esta perspectiva define al *pequeño tiempo* del cual tenemos una percepción momentánea y, al *gran tiempo* al que esta percepción escapa. El filósofo no saca a la obra del continuum del tiempo, simplemente amplía la noción del mismo desde el impulso ético y por qué no decirlo estético, de esa auténtica articulación, por un lado, de la apertura y reconocimiento de esa alteridad que es la obra de arte y, por otro, de la radical historicidad de nuestro acceso a ella.

El tiempo se convierte en determinante para todos los tipos de valoraciones respecto a la restauración, conservación y preservación conforme Riegl indica cuando expone los valores, histórico y de antigüedad, poniendo en relieve la condición contemporánea del objeto, incluso sus valores ante la época que representan. Por cierto, el valor histórico de los objetos, del archivo, sigue siendo el fundamento del trabajo del conservador para conservar el objeto en el estado en que se encontraba en el momento de ser transmitido. Cabe restaurarlo incluso

---

<sup>141</sup> Mijaíl M. Bajtín. *Estética de la creación verbal*. (Madrid: Siglo Veintiuno, 1999), 356.

"El punto de vista es cronotópico, es decir, incluye tanto la dimensión espacial como la temporal. [...] Este aspecto se relaciona de una manera directa con el punto de vista axiológico. El cronotopo del narrador y el cronotopo del autor en el espacio ideal y real en las artes figurativas. Un cuadro de caballete se encuentra fuera del espacio jerárquicamente organizado, cuelga del aire."



en función de los conocimientos que tenemos sobre su destino original y de los fragmentos reutilizables, según el principio de la *anastilosis*, pero no recreando en función de un ideal de lo que podría haber sido. Así, emergió un valor muy diferente, subjetivo, individualista, no comunicado, una valorización de la temporalidad por sí misma, del paso del tiempo, un valor que es el horizonte del surgimiento del individuo moderno, sobre la ruina de la comunidad.

En el antagonismo de los valores histórico y de antigüedad hay, por un lado, más que una simple distribución de roles entre el historiador o el conservador, y por otro, una singularidad subjetiva. Hay dos relaciones a la suspensión, según sea abordada como erudito, el cual debe identificar una obra y por lo tanto preservar las condiciones físicas de su identidad, o como visitante, amador, el que se revela necesariamente también como el personal de museo, que debe dejar introducir en el todo, obras que el museo hace posible, en una temporalidad de otro tipo, su característica extractiva.

Con el valor “subjetivo” de antigüedad se abre otra época de la rememoración; probablemente con la crisis de la inscripción comunitaria (proyectiva, representativa, moderna) de los acontecimientos del pasado. Lo que caracteriza el valor de la antigüedad es, entonces la valorización de la disolución en general, la caída de la ruina en escombros, el paso del tiempo; lo cual evidentemente lo opone a la marca de valor histórico: en este último caso la atención está dirigida al acontecimiento y a la identificación de su singularidad, la obra, y por lo tanto, a su conservación material.

Es lo que confirma Riegl, cuando tiene que definir de manera precisa el valor de antigüedad de un monumento: este se manifiesta en primer término por su aspecto no moderno; la manera en que el valor de antigüedad se opone a los valores de contemporaneidad reside más bien en la imperfección de las obras, en su falta de integridad, en la tendencia de la disolución de las formas y de los colores, es decir, en los rasgos rigurosamente opuestos a las características de las obras modernas, nuevas.

El culto moderno a las ruinas se convirtió en un fenómeno externo, a semejanza del culto al valor de antigüedad, conforme admite Riegl *“para ilustrar el valor de antigüedad, fue solamente porque en las ruinas éste se percibe de un modo especialmente claro y palmario, ciertamente demasiado palmario para proporcionar pleno alivio a los cambiantes estados de ánimo del hombre moderno.”*<sup>142</sup>

Las características de la ruina según Riegl son cercanas de las que Kant deduce, lo que podría ser en su momento la ocasión para un juicio del gusto: un juicio universal y desinteresado sostenido por una singularidad subjetiva sobre un estado sentimental que es el suyo. Se podría incluso desarrollar la relación, precisando que si la ruina da mucho que pensar (por su configuración material), es probablemente porque expresa una “Idea” de la imaginación, más que una

---

<sup>142</sup> Alois Riegl. op. cit., 43.

Idea de la razón que podría haber sido la posición de Diderot: “no hay más tiempo que el que subsiste”.

Resulta paradójico constatar que aquél que designó perfectamente el siglo XIX como el siglo del valor de la antigüedad, lo que le da el tono a la acepción nueva de cultura, continúa queriendo caracterizar a las obras contemporáneas por estas cualidades no contemporáneas, que son su integridad, su autonomía y el respeto hacia la obra. Su falta sería la de haber interpretado la disolución solamente como una desintegración físico-química; esto es, el trabajo natural del tiempo sobre las obras. En efecto, para Riegl, una vez que la creación singular del ser humano, o de la naturaleza, ha tomado forma, comienza a experimentar la actividad destructora de la misma.

Bajo la mirada del valor de antigüedad, la ley estética fundamental de la época puede ser formulada como sigue: exigiendo que la mano del ser humano produzca obras terminadas y cerradas, símbolos de la ley de la creación.

*“Las manifestaciones de destrucción (deterioro prematuro) en la obra humana reciente nos desagradan tanto como las manifestaciones de creación reciente (restauraciones exageradas) en la obra humana antigua.[...] Toda obra humana es concebida así como un organismo natural en cuya evolución nadie debe intervenir; este organismo ha de gozar libremente de su vida y el hombre, como mucho, preservarle de una muerte prematura.”<sup>143</sup>*

Evidentemente siguiendo a Riegl, si el tiempo afecta a la singularidad, que es lo principal del valor de antigüedad, esta misma singularidad resulta ser la del ser humano, la singularidad universal, no de un ser humano cualquiera. Una singularidad universal suspendida por el espectáculo de las obras, y de los vestigios que provienen, a su vez, de la máxima lejanía, perfectamente externos en esto, y al mismo tiempo, de una impresionante cercanía. El aura de la ruina, es, por lo demás, un efecto de su división interna entre la máxima extrañeza y la más cercana presencia.

El valor de contemporaneidad se basa en la capacidad de satisfacción de necesidades materiales o espirituales de los hombres que las nuevas creaciones modernas podrían satisfacer de manera similar, valores que adquieren las obras artísticas con independencia de su pasado. Así, toda obra nueva posee, en virtud de esta novedad, un valor artístico, que se puede denominar valor artístico elemental o sencillamente valor de novedad que de hecho es el más formidable adversario del valor de antigüedad según el propio Riegl y más, el valor de novedad es la conclusión de lo nuevo, que se manifiesta en las formas más simples y colores intactos. Puede ser juzgado por cualquier persona sin 'entrenamiento' cultural.

---

<sup>143</sup> Ibidem, op. cit., 51.

El valor artístico relativo representa el concepto de *Kunstwollen* de Riegl y sobre este valor se asienta la posibilidad de apreciar las obras de generaciones anteriores, no solo como testimonio de la creatividad humana, sino también en relación al tiempo y a la cultura en la que fueron creados.

Parece evidente que estos diferentes valores pueden entrar en conflicto entre sí, especialmente el valor de antigüedad relacionado con los otros. Por tanto, es tarea del conservador-restaurador saber discernir con la conciencia de la existencia de diferentes valores, a través de la confrontación dialéctica entre ellos y sus significados.

Otro acercamiento al concepto de ruina podemos extraerlo de la teoría brandiana de la restauración, donde el testimonio en que se fundamenta la ruina es a ella conferido por la "instancia histórica" un reconocimiento que excluye cualquier intervención directa que no sea su conservación y protección, como menciona el propio Brandi<sup>144</sup> *"será estéticamente una ruina cualquier resto de una obra de arte que no pueda ser devuelto a su unidad potencial sin que la obra se convierta en una copia o una falsificación de sí misma"*.

Cesare Brandi, influenciado por el imperativo categórico Kantiano afirma que, "a pesar de que el reconocimiento se da siempre en la conciencia singular, al mismo tiempo, pertenece a la conciencia universal, y el individuo que fruye de aquella revelación inmediata, impone a sí mismo el imperativo categórico como un imperativo moral de la conservación". Pero el primer problema detectado aquí viene exactamente del momento del reconocimiento del objeto de arte como una obra de arte. Si se trataba de una forma mucho más simple cuando Brandi se refería a las categorías expresivas establecidas como la pintura, la escultura, el diseño (y arquitectura), ya no podemos ser tan claros cuando el mundo del arte se refiere al contexto del arte conocido como "arte contemporáneo". Este contexto es cada vez más dependiente de un complejo "sistema de las artes" para validar sus prácticas y para discernir qué es y qué no es arte. Ese reconocimiento singular, que pertenecía a la conciencia universal es cada vez más complejo, entretejido en un arte cada vez más dependiente de los conocimientos acumulados, al igual que el desarrollo de un lenguaje único, un sistema lingüístico (y metalingüístico), que excluye a todos los no- iniciados o aquellos que no tienen pleno dominio de los códigos que determinan, alimentan (y retroalimentan) la praxis artística.

La teoría fue formulada y presentada en la década de los sesenta, teniendo como objetivos ayudar a discernir las actividades de restauración de la reparación, renovación o arreglo. Para esto, Brandi determinó, en principio, que ésta debería ser dirigida a los objetos artísticos. Él empezó a trabajar con el concepto de la restauración desde el momento del reconocimiento de la obra de arte como un objeto especial, una excepción entre los otros objetos producidos por la actividad humana. Para él, sería exactamente en el momento de la restauración que se confirmaría un juicio crítico de excepción y la producción de la necesidad de desarrollar un momento metodológico para todos los

---

<sup>144</sup> Cesare Brandi. op. cit., 43.

procedimientos técnicos involucrados en esta actividad. Sin embargo, con los movimientos artísticos contestatarios a partir del siglo XX, se hizo cada vez más difícil definir lo que realmente es un objeto de arte. Si Picasso, Duchamp, Warhol, el arte conceptual, instalaciones, *site specific*, entre otros, establecen posibilidades mucho más complejas en los procesos artísticos, confirmamos que el contexto del "sistema de las artes" va a definir lo que es generalmente aceptado como "arte"<sup>145</sup>. Aquí es el punto donde entramos en la conservación y restauración de arte contemporáneo en el contexto de la Teoría de la Restauración.

Como cualquier teoría, su interpretación y aplicación están sujetas a los contenidos subjetivos de los interlocutores que proponen estas tareas. No podremos ignorar que las principales controversias que involucran la restauración reflejan los conflictos de poder y autoridad. La actividad de la restauración se dirige directamente a los aspectos específicos de la materialidad de las cosas. Hay decisiones profesionales que afectan a las cosas que nos afectan. ¿Cómo lidiar con estas decisiones? ¿En cuál perspectiva de subjetividad un restaurador puede estar e incluso ser juzgado? ¿Él estaría por encima de todas las otras instancias? Si hay una materialidad concreta a trabajar, no podemos ignorar que estos profesionales también trabajan con todas las variables que permiten tales cosas, que trascienden los límites de su existencia física y se puede fijar en la imaginación de una conciencia "(¿o inconsciencia?) colectiva ". Tal vez sea esa instancia de las imágenes que se presenta como "imagen de epifanía" a que Brandi se refiere. Por lo tanto, sólo debe basarse en las emisiones del juicio que suponen grados complejos de autoridad y de subjetividad en que esta "Teoría de la Restauración" debe ser cuidadosamente estudiada. La intención es generar un debate sobre cuestiones directamente relacionadas con la complejidad del arte contemporáneo.

Así como la teoría brandiana define que, ante todo, las ruinas deben ser consideradas como documentos históricos, el concepto ruskiano<sup>146</sup> de ruina también hace hincapié en la anti intervención por un lado, y por otro, al respeto al paso del tiempo, tratado por el brandismo como un aspecto fenomenológico denominado *duración*<sup>147</sup> e íntimamente ligado a las obras de arte cuando nos

---

<sup>145</sup> Véase Arthur Danto. *La transfiguración del lugar común*, Douglas Grimp. *Sobre as ruínas do museu* y Brian O'Dorherty. *No interior do cubo branco*.

<sup>146</sup> John Ruskin. op. cit., 182-183.

"La restauración supone el destrozo más absoluto que un edificio puede sufrir; un destrozo del que no cabe recoger restos; un destrozo acompañado de una descripción falsa de lo destruido [...] es tan imposible como levantar a un muerto [...]". (XVIII). "[...] Puede usted hacer un modelo de un edificio, como podría hacerlo de un cadáver [...]" (XIX).

<sup>147</sup> El tiempo considerado como el asunto filosófico por excelencia está en gran parte fundamentado en las reflexiones sobre los rasgos distintivos y las implicaciones del tiempo "subjetivo"; y de manera particular, la "duración" de Henri Bergson (1859-1941), el flujo de conciencia absoluto de Edmund Husserl (1859-1938), y la "temporalización" existencial de Martin Heidegger (1889-1976). En un sentido más general, "duración" define la forma de continuidad temporal, la experiencia de estar en el tiempo, por medio de la que distinguimos el tiempo del espacio. Se suele asumir de forma habitual que logró su primera elaboración filosófica en el concepto formulado por San Agustín (354-430 d.C.)

referimos a su tiempo de creación, su tiempo de reconocimiento consciente por el espectador y al final, el tiempo de su presencia consciente como presente histórico. Estos tres tiempos definirán otros tipos de ruinas, incluso naturales, donde la pérdida de la imagen y el intento de recuperación del estado original supondría una falsificación histórica con la supresión del tiempo de su reconocimiento consciente por parte del espectador. La estancia estética también sería afectada porque según la teoría, la intervención generaría una nueva obra puesto que el acto de creación es único e irrepetible.

A finales de los setenta Heinz Althöfer (1935) propone una nueva clasificación para definir los objetos artísticos contemporáneos basándose en los materiales y sus deterioros, lanza nuevos métodos de análisis y prácticas para la restauración y conservación del arte moderno y contemporáneo a partir de la urgencia visible, y por qué no decir, definidora para la supervivencia del arte. Entre los dos extremos del arte contemporáneo, la perfección inmutable por un lado y la ruina blanda y decadente por otro, entre a clara concesión a la tradición de la pintura en el sentido y construcción clásicos y la degradación material ideológicamente justificada, concluye que no es fácil establecer una conexión entre ambas posiciones y por tanto, se basa en la *teoría de la complementariedad* formula por Niels Bohr (1885-1962), más específicamente en el concepto de dicha teoría con respeto al espacio-tiempo y la causalidad, donde:

*[...] el postulado fundamental de la indivisibilidad del cuanto de acción es en sí mismo y desde el punto de vista clásico un elemento irracional que nos obliga inevitablemente a renunciar a una descripción causal en el espacio y en el tiempo. El postulado cuántico exige prescindir del ideal descriptivo clásico en el que es posible determinar con precisión ilimitada, tanto la localización espacio-temporal de los sistemas físicos como su estado dinámico a partir de los principios de conservación de la materia*<sup>148</sup>.

En estos sentidos se da una conexión interna entre lo aparentemente antagónico. Esta relación no es externa, ni dialéctica, sino universal e intrínseca considerando que las obras de arte son, sin embargo, seres vivos, expresiones históricas sujetas a un cambio continuo en su ser, su significado y su valor.

A partir de la categorización basada en las características de los objetos artísticos, Althöfer<sup>149</sup> propone tres categorías, a saber; objetos que, en el sentido más amplio, pueden ser considerados y tratados como obras de arte tradicionales,

---

del "triple" extendido presente y en él coinciden la consciencia del pasado, del presente y del futuro por medio de la memoria, la atención y la esperanza respectivamente.

<sup>148</sup> Ana Rioja. "La filosofía de la complementariedad y la descripción objetiva de la naturaleza", en *Revista de Filosofía*, vol 8, (1992): 263.

<sup>149</sup> Heinz Althöfer. *Restauracion de pintura contemporánea. Tendencias materiales, técnica*. (Madrid: Akal, 2003), 11.

objetos que técnicamente generan nuevos problemas y que hacen necesario probar e implantar nuevos materiales y técnicas y, objetos que exigen un análisis “ideológico” preliminar del problema de la restauración. Además de tales categorías trata también de sistematizar y ordenar la gran variedad de experimentos, técnicas y materiales que caracterizan el arte contemporáneo en: obras realizadas con técnicas tradicionales o similares, los cuadros monocromos, las obras constituidas por materiales inestables y combinación de materiales, las obras ruinosas y arte efímero y los objetos accionados por motor<sup>150</sup>.

El autor muestra que las ruinas, la decadencia y la destrucción han supuesto un hervidero de esfuerzos creativos artísticos en el pasado como en las ruinas de Albrecht Dürer (1471-1528) y las ruinas artificiales del Rococó. Algunos artistas, por su propio testimonio, esperan al tiempo y a la edad para completar su trabajo. Y aún preguntan hasta qué punto deben presentar los objetos de arte que tienen la destrucción incorporada en su construcción, así como la autodestrucción, como podemos ver en las esculturas de Christo (1935), viviendas parcialmente destruidas por Matta Clark (1943-1978), y autorretratos realizados en chocolate de Dieter Roth (1930-1998), ¿serán devueltas a su estado anterior? Se hacen grandes demandas al conservador de arte moderno para la correcta interpretación de los objetos hechos con lino quemado y desgarrado y papel moldeado como hizo Oberhuber (1931), y Wolf Vostell (1932-1998). ¿Qué cantidad de piezas de fundición y destrucción son la forma “correcta” del objeto de arte? ¿Es la conservación de dicha técnica deseable y deseada por el artista? Apropiadamente, los últimos ejemplos indicados por Althöfer muestran al artista Richard Kriesche (1940) disparando a su propia imagen en un monitor de circuito cerrado, significando con ello la destrucción final de la imagen, y haciendo cualquier intento de repetirlo totalmente imposible<sup>151</sup>.

Antes tales preguntas aún del todo no resueltas, siguen otras más, cuando nos detenemos frente al cuadro monocromo, inicialmente categorizado por el autor como técnica tradicional ya que los materiales utilizados pueden ser también tradicionales, pero, sabemos que las intervenciones en los monocromos conllevan cuestiones más allá de una complejidad tradicional conforme apunta Llamas:

*El arte monocromo nos sitúa ante problemas de tipo filosófico, pues el paso del tiempo llevará implícita, inexorablemente la transformación de los matices de color y por lo tanto el alejamiento de la apariencia prístina. Además, las superficies y acabados aterciopelados, de aspecto mate y sin interrupción formal ni de matiz, pueden verse gravemente afectados por pequeñas patologías que en otras obras no supondrían un problema considerable. Así, se introduce un nuevo concepto, el de RUINA de la obra contemporánea.*<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Ibídem, 17-18.

<sup>151</sup> Heinz Althöfer, “Fragment and ruin”, en Kunstforum International, 1977, 57-170.

<sup>152</sup> Rosario Llamas, op. cit., 35.

El monocromo conlleva varias limitaciones de actuación, no solo para los conservadores-restauradores, sino también para los artistas, estando estos presentes, o no en la escena artística en el momento de la constatación del deterioro. Tales limitaciones no se restringen solamente a cuestiones operativas, pues abarcan otras aún más complejas relacionadas directamente con la ética profesional de los sujetos involucrados, así como los contextos institucionales en los cuales estaban inmersos.

En el arte contemporáneo, el tema de la muerte del objeto aún sigue conllevando una complejidad inherente para la conservación y restauración. Sigue planteando retos y decisiones controvertidos según debates recientes<sup>153</sup>. La analogía con el ser humano y su ciclo vital tiene sentido porque el trabajo viaja a través del tiempo y nos lleva de nuevo a la idea de que una obra evoluciona y se convierte en una cuestión de proceso de cambio, que llamamos vida. Es un pensamiento nuevo e inusual en el ámbito cultural, pero no tan ajeno al mercado de valores, donde el fracaso es un acontecimiento mortal y frecuente conforme describe Schinzel:

*Con il fallimento, l'azienda o qualunque altra cosa rischia di scomparire non solo dal mercato ma in senso assoluto, risultando dunque morta. Ciò si verifica in ragione della perdita di valore economico, l'unico valore che in questo settore conti davvero.*<sup>154</sup>

La desaparición de un ser humano empieza con la constatación y declaración de su muerte, de acuerdo con ciertos signos comúnmente predeterminados, tal como, por ejemplo, la alteración de la función cerebral o del corazón durante un período de tiempo dado; este punto suele documentarse. El valor de una persona, entonces, no sólo se asocia al alma o al cuerpo, sino más bien a su síntesis. Declarar la muerte de una obra de arte no es tan simple; en ese sentido no hay ningún elemento de comparación con el ser humano. Para hablar del paralelismo entre la relación del cuerpo y el alma, debemos llegar a una síntesis del material, de la técnica y supuestamente del medio y su contenido, que tampoco puede tener una forma definida, sobre todo en el arte contemporáneo. De hecho, tal síntesis, viene bajo el espíritu de la época, está imbricada en diversos grados con el flujo perpetuo del tiempo. También, dependiendo de sus componentes, el material de la obra sigue siendo en cierta medida el mismo, así como el *valor histórico*, incluso cuando el contenido varía a lo largo de las interpretaciones. El *valor estético* es aún más dinámico e inestable porque existe, y probablemente nunca habrá ningún criterio establecido para determinar si, y en qué momento, se desvanece o muere. También es legítimo dudar de la posibilidad de que exista

---

<sup>153</sup> Rachel Barker, Alison Bracker A. "Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys", en *Tate Papers*, 2005. <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7404> (Fecha de consulta: 30 de mayo de 2015).

<sup>154</sup> Hiltrud Schinzel, op.cit., 188.

T.A.: "Con el fracaso, la empresa, o cualquier otra cosa, corre el riesgo de desaparecer del mercado, en sentido absoluto, resultando, por lo tanto, muerta. Esto ocurre debido a la pérdida de valor económico, el único valor que en este sector cuenta de verdad".

una declaración de fallecimiento cronológicamente exacta de un artefacto o una obra de arte en concreto.

Podría ser el punto en que la obra se convierte en objeto conforme expone Schinzel en:

*A different effect of ageing is to distance an object in our awareness as we became more and more removed from it in time. The object becomes just structured material and less a carrier of thoughts. A current work of art is closest to us emotionally, because it affects us in the negative and in the positive sense at the same time as it is the quickest to stir the intellect.*<sup>155</sup>

Lo efímero es lo que desaparece materialmente siendo también una propuesta inicial del artista y, sin embargo, persiste a través de su documentación; el momento en el que esto ocurre depende del material y de los intereses del artista. Algunas obras están *muertas* a los ojos de su creador y, finalmente, pueden ser destruidas por su voluntad. Ésto, en base a los derechos de autor, y la hora exacta de su enunciación se debe documentar en su totalidad; después de la ejecución de la voluntad y/o desaparición del material, en similitud con el ser humano, las obras permanecerán en la memoria siempre y cuando alguien las recuerde. Es obvio el paralelismo con los bienes de la cultura no material, el llamado patrimonio intangible, que en las últimas décadas, los científicos han tratado de preservar a través de la documentación.

Sin embargo, es más difícil por declarar la muerte cuando las obras son de una institución pública, como un museo, con el fin de que sea formalmente documentada, aunque sólo lo serán sus recuerdos. La obra estará viva siempre y cuando se mantengan accesibles de alguna manera, preservando su potencialidad para la experiencia emocional.

Por fin, hay un hueco cada vez mayor entre las obras de las colecciones permanentes, por lo que la estabilidad es crucial, y para los objetos menos convencionales realizados para exposiciones temporales. La adquisición en sí misma implica capturar un momento histórico en la vida de un artista o un movimiento, donde los museos suelen ver los cambios en el orden o el propio material artístico como una amenaza para la propia obra. Pero reduciendo la obra a su historia se corre el riesgo, en particular, de rechazar o ignorar aspectos cuyo estatus artístico depende de su estado activo, y en general, a “cosificar” o se convertir en reliquias los objetos contemporáneos.

Al final, una conclusión más actualizada sobre el tema de la muerte de los objetos artísticos y la función de los museos es indicada por Heumann Gurian

---

<sup>155</sup> Hiltrud Schinzel. *Touching vision*. (Brussels: Brussels University, 2004), 23.

T.A.: “Un efecto diferente del envejecimiento es tomar distancia de un objeto en nuestra conciencia tal y como nos alejamos mas y mas de ella en el tiempo. El objeto se convierte en material recién estructurado y menos en un portador de pensamientos. Una obra del arte actual está más cerca de nosotros emocionalmente, porque nos afecta de forma negativa y en el sentido positivo, al mismo tiempo, ya que es lo más rápido para agitar el intelecto”.



*“los museos del futuro se basaran más en las memorias culturales y no en las pruebas físicas, entonces reconciliarse con objetos muertos es fortalecer su resonancia en las colecciones y, más ampliamente, la propia cultura”<sup>156</sup>.*

---

<sup>156</sup> Elaine Heumann Gurian. “What is the object or this exercises? Meandering exploration of the many meanings of objects in museums” en *Daedalus* ‘American’s museums’ issue, v. 28, n.3, 1999, 183. [http://press.anu.edu.au/wp-content/uploads/2011/02/4\\_gurian.pdf](http://press.anu.edu.au/wp-content/uploads/2011/02/4_gurian.pdf) (Consultado en 01 de julio de 2015).



Figura 113. Mario Sousa Junior, *Sin título*, 2008. Fotografia.

## Capítulo VII. Conclusiones.

El tema de las ruinas sigue proponiendo nuevos estudios y análisis acerca de la estética, pero también nuevos problemas arquitectónicos ligados directamente a la conservación y preservación del patrimonio cultural. Las ideas de lo sublime, lo pintoresco e incluso lo siniestro, tienen total validez en las indagaciones filosóficas del XVIII y aunque redefinibles, resultan vigentes. Elegir este camino de reflexión, implica teorizar desde la historia del arte, la estética y la historia de la restauración, conservación y protección del patrimonio cultural. Comprender las sociedades del pasado y las claves de su pensamiento sería el camino para el análisis y la actuación en nuestro tiempo. Si conservar las ruinas del pasado nos hace conservar la identidad cultural, hecho directamente ligado a la memoria histórica, entonces las obras actuales ya no hacen hincapié en esa identidad diferenciadora, sino en una nueva identidad genérica que marca las pautas de nuestro tiempo. Sin embargo, esta identidad también es histórica desde el momento que está condicionada por un sistema social y cultural.

Los elementos configuradores de un paisaje en decadencia pueden llegar a constituirse en verdaderos monumentos, y a su vez, son ruinas de un sistema fallido que genera residuos. Adentrándonos en el estudio de las imágenes de la actualidad que nos hablan de lo ruinoso, de la destrucción y la tragedia, encontramos los restos hoy, de una modernidad superada, que aparecen evocando la idea de entropía. ¿Las visiones del arte contemporáneo sobre tales situaciones dolorosas y de tragedia pueden considerarse también como catalizadoras de *lo sublime*? ¿Qué es lo que infundía temor o placer al hombre de los siglos XVIII y XIX, y qué lo que nos atemoriza hoy? ¿Influenciados por esta estética, estaremos construyendo el pensamiento actual? ¿Estaríamos construyendo *ruinas*?

Reflexionar sobre la idea de ruina en el arte contemporáneo específicamente, es generar preguntas que apunten hacia nuevas consideraciones respecto a la materia y su supervivencia, y más allá, a la idea, en relación con su transmisión por el mismo tiempo que la destruye.

Aceptar la ruina es aceptar el proceso natural de vida de todas las cosas. La descomposición natural es sólo el inevitable camino que hemos de seguir: en ocasiones limpiar, mantener, conservar, restaurar, son sólo procesos que postergan el inminente estado de ruina. Esta visión nos permite concebir la ruina como monumento *accidental*, no ideado. Un monumento que celebra la *efimeridad* del poder del hombre y el eterno regreso a lo orgánico y natural de la

vida. Un derrumbe para un levantamiento; nacer y renacer. La aceptación de la idea de desorden y deterioro natural: la entropía.

El concepto de genio y la intencionalidad artística se han ampliado gracias a la libertad creadora alcanzada por los artistas contemporáneos garantizando así posibilidades sin precedentes. El universo material sumado a las nuevas tecnologías existentes ha conferido a esta libertad una fuerza aún más potente, impulsada por el universo de las ideas. Pero, por tener tal libertad creada, llegará hasta el punto donde estos dos universos ya no converjan más, pues el mundo de las ideas es mucho más amplio, ávido y supuestamente más exigente, ya que las abstracciones son aún más libertarias, generando un desajuste entre la idea y la materia, el cual conlleva la imposibilidad de la permanencia de la obra.

De acuerdo con lo que expusimos y ejemplificamos sobre la posibilidad real de que las obras de arte contemporáneo, en un momento cercano al de su creación, puedan presentar niveles de degradación que imposibiliten cualquier acción de conservación o preservación, reflexionamos sobre el concepto de ruina en los objetos artísticos contemporáneos generando preguntas que apunten hacia nuevas consideraciones al respecto de la materia y su supervivencia y, más allá, que apunten a la imposibilidad de permanencia de la idea, generada por la subordinación de la materia y de su transmisión a través del mismo tiempo que la destruye pues, aceptar la ruina es aceptar el proceso natural de vida de todas las cosas. Es la aceptación de la muerte de la idea.

Al final, es el conservador-restaurador quien deberá tomar las decisiones más adecuadas para las obras, pues es quien tiene los conocimientos necesarios para gestionar mejor las complejidades advenidas de su permanencia material, más incluso que sus propios creadores. Este conocimiento es puesto en relieve por su información técnica, física e histórica en el momento del tratamiento y, sobre todo, porque conoce el sistema de valores artísticos sociales y culturales a partir de los cuales esos objetos ahora autónomos se integran, formando parte del contexto actualizado en el mundo de las artes.

Las conclusiones más significativas a que hemos llegado indican que la intención artística es un punto supervalorado por los conservadores, pero no muy clarificado por los artistas. Por su parte, la preservación de la materia es un punto no muy clarificado por los artistas que desconocen y no comprenden la actuación de los conservadores-restauradores y las limitaciones técnicas. Por último, cabe insistir en que la organización asociativa profesional de ambos sujetos (artistas y conservadores) aún es un factor por definir y que contribuye demasiado en la complejidad de la restauración del arte contemporáneo en todo su ámbito.

Con este trabajo buscamos también presentar resultados de la investigación llevada a cabo con el fin de valorar las distintas posibilidades contenidas en las entrevistas. Esta investigación se asocia a una disciplina perteneciente a un ámbito distinto al de la conservación y restauración, la representación social del sujeto, con la cual aportamos al estudio de las relaciones existentes entre los sujetos involucrados (artista y conservador-restaurador) informaciones que aclaran puntos con respecto a la documentación y análisis de las obras

contemporáneas. En este sentido pensamos que el acercamiento a las diversas disciplinas de ámbitos sociales podrán aportar informaciones importantes para la actuación del conservador-restaurador, además de tantas otras disciplinas que confieren a la restauración, conservación y preservación, un carácter multidisciplinario y que por lo general se detienen en las ciencias físicas y naturales, dejando el factor humano en un plano secundario, ante la preponderancia de las obras. Por ese motivo reforzamos el carácter personal y específico, tanto del artista como sujeto creador, como del conservador como sujeto mantenedor, ambos actuantes en el contexto cultural y social al incluir las entrevistas realizadas en el cuerpo de la presente investigación, así como aquellas entrevistas que fueron estudiadas en la base de datos de los museos a los cuales tuvimos acceso para consultarlas.

El carácter multidisciplinario empieza a realizarse en amplitud a partir del momento en que se ha convertido en una nueva mirada hacia el futuro pues a él está asociada una nueva mentalidad holística donde buscamos rescatar la visión, la colaboración y la actuación en conjunto. Las ciencias son conscientes de esa necesidad ya que la especialización ha generado todo el aislamiento entre las disciplinas.

El diseño de las preguntas aplicadas en las entrevistas, tanto para los artistas como para los conservadores está dirigido a buscar las similitudes entre estos dos sujetos teniendo la intención de proponer situaciones hipotéticas pero próximas a lo real con el objetivo de verificar, a la luz de la teoría social del sujeto nuevas formas de acercamiento a la realidad de actuación entre ambos. Estos dos sujetos que frecuentemente estaban tan próximos por sus respectivas actuaciones profesionales y objetivos en lo que se refiere al objeto artístico, físico y material, en muchas ocasiones están muy alejados en lo que se refiere y la aproximación social que se efectúa solamente cuando ocurre el problema técnico, material y urgente, concretado por el acercamiento a la obra en condiciones muy poco propicias para generar un contacto socializante y fuera de las expectativas generadas por una situación de tensión.

A partir de las entrevistas podemos inferir, y a lo mejor concretar las conclusiones a que llegamos al identificar puntos y situaciones en los que estos dos sujetos empiezan por categorizar acciones generando clasificaciones que denotan sus respectivos estados de pertenencia, inseguridad y necesidad de protección. En este sentido empezamos a investigar cómo las relaciones interpersonales entre esos dos sujetos se establecen. Algunas de ellas ya eran tenidas en cuenta, aunque otras aún subyacen atenuadas por algunos puntos relacionados a lo no familiar.

Los artistas que aún no consiguieron establecerse hasta el momento en el escenario artístico, sea local o regional, y supuestamente en el mercado, siguen intentando sobresalir ante las posibilidades que se presentan. Éstos son más receptivos a las formas asociativas por una necesidad evidente de protección, mientras que expresan dudas y críticas sobre la institucionalización de las artes, así como sobre los procesos tradicionales de la promoción y divulgación en

general. Son conscientes de la posibilidad del acercamiento a la ruina que las obras pueden presentar, incluso de la muerte de la idea como una realidad.

Los artistas que ya poseen una cierta proyección en el escenario artístico y supuestamente en el mercado, rechazan las formas asociativas. No les interesan porque las asociaciones pueden representar amenazas a la capacidad creadora y a la libertad expresiva. Éstos se sienten seguros y orgullosos de su actuación y principalmente por tener obras en colecciones privadas o museos en general, pero la forma de comercialización que el mercado tradicional utiliza genera dudas e inseguridad. Son también conscientes de la posibilidad del acercamiento a la ruina que las obras pueden tener, pero para ellos, la idea aún puede subsistir en otras obras.

Una comparación posible entre los artistas brasileños y los artistas españoles entrevistados aún debería considerar que los contextos y escenarios artísticos de estos países son un poco diferentes en lo que se refiere al acceso a materiales y supuestamente a la relación precio y calidad de los mismos.

Los conservadores-restauradores en general presentan un cierto descrédito hacia las formas asociativas, pero, a diferencia de los artistas, son conscientes de que necesitan de la protección profesional para su supervivencia y actuación, y más detenidamente aquellos que actúan como autónomos. La cuestión del intrusismo profesional es un hecho por considerar, el cual conlleva otra cuestión, además de polémica en lo que se refiere a la formación y sus diferentes niveles, reflejada directamente en los trámites para el reconocimiento de la categoría profesional, que aún no está definida.

Los conservadores-restauradores que poseen puestos en instituciones públicas o privadas siéntense más cómodos por la estabilidad de que gozan, pero son conscientes de la necesidad asociativa, quizás por razones de garantizar la seguridad laboral y tener posibilidades y oportunidades de investigación.

Gracias al trabajo desarrollado con las entrevistas y el análisis de la base de datos del Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía y del *Museu de Arte Contemporanea da Universidade de São Paulo* podemos señalar que en general los artistas no quieren que sus obras sean consideradas ruinas. Esta es una postura generalizada, aunque la realidad es que en los almacenes de los museos sí se encuentran un gran número de obras que podrían considerarse ruinas desde el punto de vista material y/conceptual.

En cualquier caso, se ha constatado que la mayoría de los artistas tienen muy pocos conocimientos de la disciplina de la conservación y restauración en general, y aún son más escasos para el caso de la conservación del arte contemporáneo.

Otra cuestión que ha sido constatada gracias al presente trabajo de investigación es que en la mayoría de ocasiones los artistas no dejan directrices para la conservación de sus obras, hecho que puede complicar los procesos de toma de decisiones futuras, cuando se produzcan los habituales conflictos entre la posibilidad de conservación de la materia con respecto a la intención artística.

En lo que se refiere al concepto de la ruina y sus implicaciones para la conservación y preservación del arte contemporáneo, el presente estudio ha realizado un importante análisis, aunque éste no ha quedado agotado. Tal y como referimos al inicio de la presente investigación, el mundo de la conservación y restauración siempre tuvo en mente que el acercamiento al estado de ruina en una obra real era posible, pero nunca discutió abiertamente tal posibilidad.

Las entrevistas asociadas a la teoría de la representación social del sujeto pueden proporcionarnos futuras líneas de investigación, más allá que una herramienta utilizada en estudios estadísticos a que está comúnmente asociada, puede valorizar el factor humano involucrado en las relaciones advenidas entre los sujetos actuantes en la conservación y preservación del arte contemporáneo considerando desde el artista y el conservador, hasta los curadores, los comisarios, los historiadores del arte, los galeristas y los directores de museos.

Otra futura línea de investigación que podría contribuir al tema, está relacionada directamente al contexto museológico, es decir, a cómo los museos pueden gestionar en sus colecciones obras que perdieron sus significados y ya no cumple su función y que en la mayoría de los casos representa un peligro para otras que están cerca, compartiendo su deterioro en los almacenes del museo que deben seguir conservándolas obligatoriamente.

Por último, otra línea sugerida para una futura investigación, y que también se relaciona con la anterior, es la cuestión jurídica que se plantea para la descatalogación de una obra que pertenece a una institución museológica de carácter público.





## **Bibliografia**



- Abric, J. C. "Metodología de recolección de las representaciones sociales" En *Prácticas sociales y representaciones*, 55. Mexico D.F: Coayoacán, 2001.
- Abric, J. C. "L'artisan et l'artisanat: analyse du contenu et de la structure d'une représentation sociale". *Bulletin de psychologie*, 1983.
- Althöfer, H. "Fragment and ruin", *Kunstforum International*, (1977): 57-170.
- Althöfer, H. *Restauración de pintura contemporánea: Tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Akal, 2003.
- Ardenne, P. "Economics art, l'heure du bilan", *Artpress*, núm.22 (2001): 103
- Bajtín, Mijail. M. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1999.
- Barker, R. y Bracker, A. "A. Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys". En *Tate Papers*, 2005.
- Barthes, R. "La muerte del autor" En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Baudelaire, C. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996.
- Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- Bercovitz, G. *Obra plástica y derechos patrimoniales de su autor*. Madrid: Tecnos, 1997.
- Bittar, Carlos Alberto. *Direito de autor*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- Blanchot, M. *El espacio literario*. Madrid: Nacional, 2002.
- Brambilla-Barcilon, P y Matalon, S. "Techniques employées par le peintre Lucio Fontana et problèmes de conservation concernant son oeuvre". *ICOM Committee for Conservation. 5th Triennial Meeting, Zagreb, 1-8 Oct. 1978. Preprints*. International Council of Museums, 1978.
- Brandi, C. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 2011.
- Busch, C. Gutiérrez Vicén, J. Roig, M. y Sardá, M. *El futuro de la creación. Los derechos de autor de los creadores visuales*. Madrid: Trama, 2003.
- Burke, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid: Tecnos, 1987.
- Burnhan, J. *The structure of art*. New York: George Braziller, 1971.
- Calvo, A. *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Serbal, 1997.
- Cirlot, J. E. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Labor, 1991.

- Chiantore, O. y Antonio Rava. *Conservare l'arte contemporânea: problemi, metodi, materiali, ricerche*. Electra: Milano, 2005.
- Choay, F. *A alegoría del Patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Crook, J. "Guide to good practice: artists' interviews". INCCA, URL.
- Dacos, N. "Roma quanta fuit". *O la invención del paisaje de ruinas*. Barcelona: Acantilado, 2014.
- Danto, A. C. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Danto, A. C. *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós, 2013.
- Dazord, C. "Contemporary art and technological obsolescence" En *Preservation of digital art: Theory and praxis. The project digital art conservation*. ed. Bernhard Serexhe, 197-204. Karlsruhe: Ambra, 2014.
- Diderot, D. "Oeuvres esthétiques". En *Fuentes y documentos para la historia del arte*, Francisco Calvo Serraller y Joaquim Garriga, 325. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Dillon, B. *Ruin lust: Artists' fascination with ruins, from Turner to the present day*. London: Tate Enterprises, 2014.
- Doise, W. Les representations sociales. En R. Ghiglione, C. Bonnet y J.F. Richard. *Traité de Psychologie Cognitive*. Paris: Dunod, 1990.
- Eco, U. *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1986.
- Espín Cánovas, D. *Las facultades del derecho moral de los autores y artistas*. Madrid: Civitas, 1991.
- Ficacci, L. *Giovanni Battista Piranesi*. Köln: Taschen, 2011.
- Fidelis, G. *Dilemas da matéria: procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea, 2002.
- González-Varas Ibáñez, I. *Conservación de bienes culturales: Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Gurian, E. H. "What is the object or this exercises? Meandering exploration of the many meanings of objects in museums" *Humanities Research*, núm.1 (2001): 25-36.
- Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza, 2004.
- Hegel, G. W. F., Annemarie Gethmann-Siefert, Bernadette Collenberg-Plotnikov y Friedrich Carl Hermann Victor Kehler. *Filosofía del arte o estética*. (Madrid: Abada, 2006).

- Hocke, Gustav R. *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en la actualidad*. Madrid: Guadarrama, 1961.
- Hummelen, Usbrand y Sillé, Dione eds. *Modern art: Who cares: An interdisciplinary research project and an international of symposium on the conservation of modern and contemporary art*. The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage: Amsterdam, 1999.
- Inaga, S. "The impossible avant-garde in Japan: does the avant-garde exist in the third world? Japan's example: a borderline case of misunderstanding in aesthetic intercultural exchange." *Comparative and General Literature*. Núm.41, (1993): 68-75.
- Izzo, Francesca C. et. al. "20th century artists' oil paints: The case of the i Olii by Lucio Fontana". *Journal of Cultural Heritage*, núm.15 (2014): 557-563.
- Johnson, W.S. Rice, M. Williams, C. *Photography from 1839 to today George Eastman House, Rochester, NY*. Köln: Taschen, 1999.
- Kant, I. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Keynan, Daria. "Pop revisited: the collage and assemblage work of Tom Wesselmann". En *Modern art, new museums: Contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, Bilbao, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004.
- Kris, E y Otto Kurz. *La Leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Lamarche-Vadel, B. *Joseph Beuys*. Madrid: Siruela, 1994.
- Laurenson, Pip. "Developing strategies for the conservation of installations incorporating time-based media with referente to Gary Hill's Between cinema and a hard place" En *JAIC*, vol. 40, núm 3, (2001): 259.
- López, Thaís. et al. Conservar el cambio: dos obras de látex del artista Andrés Pinal en el CGAC. En: *Conservación de arte contemporáneo: 9ª Jornada: Febrero 2008*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (2008): 39-45.
- Llamas, R. *Arte contemporáneo y restauración: O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos, 2014.
- MAC em Obras, CD-ROM, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014.
- Macaulay, R. *Pleasure of ruins*. London: Thames &Hudson, 1953.
- Mancusi-Ungaro, C. Sturman, S. Gantzert-Castrillo, E. "Working with artists in order to preserve original intent": En; *Modern Art: Who Cares?* ed. Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage: Amsterdam, 1999.
- Marchan Fiz, S. *Nacho Criado Piezas de agua y cristal*, Museo Nacional Centro Artes Reina Sofia, Marzo-Mayo. 1991.

- Martínez Justicia, M. J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos, 2008.
- Martore, P. *Conservazione e arte cinetica: Temi per la riflessione*. Roma: Aracne, 2010.
- Méndez, L. *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis, 1995.
- Mink, J. *Marcel Duchamp 1887–1968: A arte como contra-arte*. Köln: Taschen, 2000.
- Moscovici, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- Moulin, R. “La genèse de la rareté artistique”. *Ethnologie Française*, num 2-3 (mars-septembre 1978): 241-258.
- Moulin, R. *El mercado del arte*. Buenos Aires: La marca, 2012.
- Muñoz Viñas, S. “Qualche ragione per ignorare l’intenzione dell’artista”. En *Tra memoria e oblio: Percorsi nella conservazione dell’arte contemporanea*, ed. Paolo Martore, 83-97. Roma: Castelvechi, 2014.
- Neumann, E. *Mitos de artista: Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos, 1992.
- Norris, Debra H. “The survival of contemporary art: The role of the conservation profesional in this delicate ecosystem” En *Mortality Immortality? The legacy of 20<sup>th</sup>-century art*, ed. Miguel Angel Corzo, 131-134. Getty Conservation Institute: Los Angeles, 1998.
- Obrist, H. U. *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit, 2010.
- Obrist, H. U. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.
- Onfray, Michel. *Métaphysique des ruines*. Paris: Mollat, 2010.
- Pancera, M. “Sfregia I quadri Allá ricerca del dolore degli astronauti”, *La notte*. 19 diciembre 1962.
- Panofsky, E. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1991.
- Pérez Carreño, F. “‘Institución-arte’ e intencionalidad artística”. *Enrahonar*, num.32-33 (2001): 151-167.
- Poulot, D. *Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- Rava, A. “La conservazione delle opere d’arte contemporanea eseguite con materiali non tradizionali: il caso del monocromo”, En: *Conservare l’arte contemporanea*. Firenze: Nardine, 1992.
- Real, W.A “Toward guidelines for practice in the preservation and documentation of technology based installation art” En *JAIC* vol. 40, núm 3, (2001): 211-231.

- Riegl, A. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 2007.
- Rioja, A. "La filosofía de la complementariedad y la descripción objetiva de la naturaleza". *Revista de Filosofía* (1992): 259-282.
- Rolla, M. P. *Vertigem*. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2012.
- Rose, B. *Art-as-art: the selected writing of Ad Reinhardt*. Los Angeles: University of California, 1991.
- Rosenthal, M. *Anselm Kiefer*. Philadelphia: Verlag, 1987.
- Ruiz de Lacanal, M. D. *El conservador-restaurador de bienes culturales: Historia de la profesión*. Madrid: Síntesis, 2004.
- Ruskin, J. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Stylos, 1987.
- Sandler, I. *Le triomphe de l' Art Americain Les Années Soixante*. Paris: Carré, 1990.
- Santabárbara Morera, C. "La influencia del gusto postmoderno en la conservación del Arte Contemporáneo". *E-rph*, núm.10: (2012): 14.
- Savatier, R. *Le droit de l'art et de lettres*. Paris: Librairie General, 1953.
- Scharf, A. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 1994.
- Schiller, J. C.F. *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos, 1991.
- Schinzel, H. *Touching Vision*. Brussels: Brussels University, 2004.
- Schinzel, H. "Arte contemporánea, restauro e sistema neoliberal. La particolarità dell'arte contemporanea e i relativi problema di restauro a raffronto con modelo económico e la sua gestione" En *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, ed. Paolo Martore, 178-191. Roma: Castelveccchi, 2014.
- Schinzel, H. "La intención artística y las posibilidades de la restauración", En *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*, ed. Heinz Althöfer, 45. Madrid: Akal, 1985.
- Schinzel, H. "Modelos", En *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*, ed. Heinz Althöfer, 54. Madrid: Akal, 1985.
- Schlosser, J. *La literatura artística*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*. Barcelona: Planeta, 1996.
- Shashoua, Y. *Conservation of plastics: Materials, science, degradation and preservation*. Oxford: Routledge, 2012.
- Shell, M. "The issue of representations" En: *The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics*, 67 London: Routledge, 1999.

- Sommermeier, B. "Who's right – the artist or the conservator?" En *Inside Installations. Theory and practice in the care of complex artworks*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2011.
- Sinnett, R. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Souriau, E. *Diccionario de Estética*. Madrid: Akal, 1998.
- Sousa Junior. M. A. Llamas Pacheco, R. "La libertad creadora, la poética de los materiales y sus deterioros: Un dilema para la preservación del arte contemporáneo". Seminário Poéticas da Criação, Vitoria, Brasil, (2014).
- Sousa Junior. M. A. Llamas Pacheco, R. "La representación social del sujeto en el arte contemporáneo. El artista, el público y el conservador". En: *16ª. Jornadas de Conservación de Arte Contemporáneo*, MNCARS, Madrid, España, (2015).
- Stringari, C. Pratt, E. Mcglinchey, C. "Reversal versus retirement: study and treatment of black painting, 1960-66 by Ad Reinhardt" En '*Modern Art, New Museums*', IIC, contributions to the Bilbao Congress, (2004):165.
- Temkin, A. "Strange fruit", En *Mortality/Immortality: the legacy of 20<sup>th</sup> century art*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1999.
- Thompson, D. *El tiburón de doce millones de dólares: La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subasta*. Barcelona: Ariel, 2009.
- Thornton, S. *Siete días em el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa, 2010.
- Tiampo, M. y Munroe, A. *Gutai splendid playground*. New York: Guggenheim, 2013.
- Toledo, F. Sousa Junior, M. A et al. "Exhibiting modern paintings in glazes frames in hot and humid museums. En '*Modern Art, New Museums*', IIC, contributions to the Bilbao Congress, (2004): 242.
- Ustárroz, A. *La lección de las ruinas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997.
- Vicente Rabanaque, T. *Del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales. La consolidación disciplinar y profesional de la restauración en España (siglos XX-XXI)*. Valencia: Editorial UPV, 2013.
- Weyer, C. "Neue Patina: Überlegungen zur Restaurierung der Werke von Joseph Beuys". *Restaur*, (1993): 342-346.
- Wijnberg, L. "Problems of perfection", En '*Modern art: Who cares?*', The Foundation for the Conservation of Modern Art and The Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam, 1999.
- Wolf, N. *Caspar David Friedrich 1774 – 1840: O pintor da quietude*. Köln: Taschen, 2003.
- Yourcenar, M. *Memorias de Adriano*. Barcelona: Edhasa, 1982.



## Bibliografía recomendada

- Barbero Encinas, J. C. *Fondo y figura: El sentido de la restauración en el arte contemporáneo*. Madrid: Polifemo, 2008.
- Barbero Encinas, J. C. *La memoria de las imágenes. Notas para una teoría de la restauración*. Madrid: Polifemo, 2003.
- Beck, J. y Michael Daley. *La restauración de obras de arte: Negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona: Serbal, 1997.
- Crimp, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Debray, R. *Vida y muerte de la imagen. Historia de mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Déotte, J. L. *Catastrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Didi-Huberman, G. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Gamboni, D. *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2014.
- González de Ubieta, M. R. *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Síntesis, 2011.
- Jodelet, D. *Loucuras e representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- Kocur, Z. y Simon Leung. *Theory in contemporary art since 1985*. Oxford: Blackwell, 2007.
- Liessmann, K. P. *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder, 2006.
- Lowenthal, D. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal, 2010.
- Llamas, R. *Conservar y restaurar el arte contemporáneo. Un campo abierto a la investigación*. Valencia: Editorial UPV, 2009.
- Llamas, Rosario. et al., *La entrevista con el artista en la conservación del arte contemporáneo. Investigación previa al proceso de intervención*, [Recurso electrónico-DVD], Valencia: UPV, 2011.
- Moreira Teixeira, J.C. “La creación contemporánea además de la materialidad. Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo”. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

- Muñoz Viñas, S. *Contemporary theory of conservartion*. New York: Routledge, 2013.
- Osborne, P. *El arte más allá de la estética: Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2010.
- Ramos de Oliveira Soares, M. L. “La preservación del efímero. O la estabilidad de una estética efímera en las artes plásticas en Rio de Janeiro en la década de los 1970”. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2006.
- Sedano Espín, P. *Función y gestión del departamento de conservación en dos grandes museos: Museo Nacional del Prado y Museo Nacional Reina Sofía*. Gijón: Trea, S.L., 2011.
- Soraluze Herrera, I. I. “La conservación de los objetos artísticos contemporáneos: degradaciones, criterios de actuación y tratamientos de restauración”. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2006.
- Trigo, L. *A grande feira: Uma reação ao vale tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- Vanrell, A. “Taller de entrevistas a artistas: Diseño y uso de la información”, In: *Actas 11ª. Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010.
- Vanrell, A. “Nuevas estrategias para la conservación de colecciones de arte con elementos tecnológicos: propuestas metodológicas de humanidades digitales”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005).
- Walden, S. *Outrage à la peinture. Ou comment peut la restauration, violant l'image, détruire les chefs-d'oeuvre*. Paris: Ivrea, 2003.

## **Anexos**



## Anexo 1

### **Cartas Patrimoniales, Declaraciones y Documentos**

Presentamos un listado de los documentos investigados en la bibliografía<sup>157</sup> y a través de páginas web<sup>158</sup> que hacen referencia directa o indirecta al concepto de ruina, teniendo en cuenta que el término “ruina” en la mayoría de los casos está relacionado con los yacimientos y sitios arqueológicos.

Cabe notar que solamente en la *Carta italiana de restauración de 1972* encuéntranos una referencia textual y directa al arte contemporáneo.

#### **Documentos Italianos**

##### *Congreso de Roma (1883)*

Hace referencia al mantenimiento integral de los monumentos, no solamente se debe conservar la materialidad física, sino que dentro de la naturaleza del mismo se incluye la valoración del resto de obras de arte que en él se integran e incluso el “valor pintoresco” del entorno en que se emplaza: “En los monumentos que cifren la belleza, la singularidad, la poesía de su aspecto en la variedad de los mármoles, de los mosaicos, de las pinturas o en el color de antigüedad, o en las circunstancias pintorescas e que se encuentran, o incluso en el estado ruinoso en el que yacen, las obras de consolidación, reducidas al mínimo indispensable, no deberán disminuir en nada estas razones intrínsecas y extrínsecas de fruición artística” (art.4)

##### *Carta de restauración (1932)*

Hace referencia a la protección “in situ” de los yacimientos arqueológicos extendiendo las normas de restauración al campo arqueológico, se aprecia la valoración del yacimiento arqueológico como fuente de conocimiento y contextualización de los objetos: “en las excavaciones y en las exploraciones que sacan a la luz las obras antiguas, el trabajo de liberación debe ser metódico e inmediatamente continuado por el acondicionamiento de las ruinas y por la protección estable de aquellas obras de arte recuperadas que pueden conservarse in “in situ” (art.10).

##### *Carta italiana de la restauración (1972)*

Hace referencia a la restauración de “obras de arte” y no se emplea el término “bienes culturales”, a pesar de ello ya no se trata sólo de regular únicamente la restauración monumental, arquitectónica, sino que ésta se incluye dentro de un tratamiento global de los objetos artísticos, entendiendo además el concepto de

---

<sup>157</sup> GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. *Conservación de bienes culturales: Teoría, historia, principios y normas*, pp.435-509.

<sup>158</sup> <http://www.planmaestro.ohc.cu/index.php/documentos/cartas-internacionales>

“obra de arte” de un modo muy amplio, que incluye “todas las obras de arte de todas las épocas, en la acepción más amplia, que comprende desde los monumentos arquitectónicos a los de pintura y escultura, aunque sean fragmentos, y desde el hallazgo paleolítico a las expresiones figurativas de las culturas populares y del *arte contemporáneo*” (art.1)

### *Carta de la conservación y la restauración (1987)*

Hace referencia a los objetos de arte y de cultura, en primer lugar, se amplía el ámbito de aplicación de la Carta, que comprende ya no sólo los “objetos artísticos” sino los “bienes culturales” en sentido extenso: “todos los objetos de cualquier época y área geográfica que revistan significativamente interés artístico, histórico y en general cultural” (art.1). La relación de los mismos es un elenco amplio de la multitud y variedad de objetos que se integran en el concepto de “bien cultural”, quizás asimilando de un modo excesivamente indiscriminado el “patrimonio cultural” y el “patrimonio natural”: “obras de arquitectura y agregados urbanos, ambientes naturales de particular interés antropológico o faunístico y geológico, ambientes construidos, como parques, jardines y paisajes agrarios, instrumentos técnicos, científicos y de trabajo, libros y documentos, testimonios de usos y costumbres de interés antropológico, obras de figuración tridimensional, obras de figuración plana sobre cualquier soporte (mural, papel, textil, lúneo, lapídeo, metálico, cerámico, vidrio, etcétera). Tal universo de objetos se presenta en muchas ocasiones también fragmentariamente bajo la forma de yacimiento arqueológico y/o paleológico y paleontológico aislado o insertado en amplios contextos” (art.1) También se reconoce en estos objetos su constitución material que les lleva a estar sometidos a la “acción de la degradación, desmembrante y/o destructiva de los agentes y procesos físico-químicos, geológicos, biológicos y humanos” (art.1).

### *Carta de Gubbio (1960)*

No cabe duda de que la Carta de Gubbio de 1960 supuso una importantísima contribución en cuanto a la formulación del concepto de “centro histórico” y la puesta a punto de unos principios metodológicos de intervención compendiados en el *risanamento conservativo*.

### *Carta de Gubbio (1990)*

La Carta de Gubbio de 1990 constituye, sin duda, un interesante documento para afrontar la situación de la identidad urbana en el contexto del final del milenio, en cuanto el complemento de los polos “conservación/intervención”, integrados en la estrategia común del mantenimiento de la identidad histórica urbana, es la cuestión central.

## **Documentos Internacionales**

### *Carta de Atenas (1931)*

La Carta de Atenas es el primer documento internacional que presenta unos principios y normas generales para la conservación y restauración de monumentos. Este documento se redacta como conclusión de la Conferencia de

Expertos para la Protección y Conservación de Monumentos de Arte y de Historia, promovida por la Oficina Internacional de Museos del Instituto para la Cooperación Internacional dependiente de la Sociedad de Naciones; esta Conferencia se celebró en Atenas del 21 al 30 de octubre de 1931, teniendo la “restauración científica” como doctrina base. Cuando se trata de *ruinas*, se impone una conservación escrupulosa y, cuando las condiciones lo permiten, es acertado volver a colocar en su lugar los elementos originales encontrados (anastilosis)”(art.4). La Conferencia recomienda respetar, en la construcción de los edificios el carácter y la fisionomía del al cuidado, en especial en las proximidades de los monumentos antiguos, para los cuales el ambiente debe ser objeto de un cuidado particular. Igual respeto debe tenerse con determinadas perspectivas especialmente pintorescas (art.7).

*Carta de Venecia (1964)*

La Carta de Venecia, a la vez que mantiene los principios fundamentales expresados en la Carta de Atenas, reforma y amplía considerablemente su contenido concediendo una presencia muy significativa a la atención de los valores artísticos, estéticos y formales del monumento como obra de arte, de acuerdo con la evolución experimentada en estos años por la doctrina de la restauración monumental.

*Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural – UNESCO (1972)*

La Convención define tres grupos de bienes culturales que integran el “patrimonio cultural” (art.1) a) “monumentos”: “obras arquitectónicas, de escultura o pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia”.

*Declaración de Nairobi – UNESCO (1976)*

La Declaración de Nairobi cumple sobradamente su misión de dictar unas pautas, tanto generales como específicas, para que todos los estados adopten una política global y activa de protección y restauración de los conjuntos históricos y de su ambiente, en el marco de las medidas de planificación local, regional y nacional, y que, si bien estableció un marco internacional para la conservación de los conjuntos históricos, su aplicación, como cabía esperar ha sido muy desigual.

*Carta de Florencia o Carta de los Jardines Históricos – ICOMOS-IFLA (1981)*

La Carta de Florencia asimila el jardín histórico con una imagen idealizada del mundo, se habla de paraíso en el sentido etimológico del término, aunque, como “bien cultural”, también es “testimonio de una cultura, de un estilo, de una época y esencialmente de la originalidad de un creador” (art. 5)

*Carta de Burra – Carta para la conservación de lugares de valor cultural (1981)*

Los estudios de un lugar en que se intervenga en el tejido histórico, o en que se hagan excavaciones arqueológicas, sólo se llevarán a cabo cuando fueren necesarios para proporcionar datos esenciales para las decisiones de conservación, o para obtener evidencia que se perdería o se haría inaccesible por acciones necesarias de conservación u otras acciones inevitables. Siempre que sean consistentes con la política de conservación del lugar, se permitirán aquellas investigaciones que, aunque causen alteraciones físicas, puedan rendir un aumento considerable de conocimientos científicos. (art. 24)

### *Carta de Toledo – Carta de Washington – ICOMOS (1986/1987)*

En este documento internacional persiste una lógica que aún pretende clasificar los valores de los episodios monumentales o ambientales del centro histórico, con el objetivo de aplicar a los mismos distintos grados de protección. En este sentido, el conjunto de instrucciones redactadas una década antes en Nairobi parecen demostrarse más amplia que las emanadas de este último documento internacional.

### *Carta para la Protección y Gestión del Patrimonio Arqueológico – ICOMOS (1990)*

El patrimonio arqueológico es definido como la parte de nuestro patrimonio material para la cual los métodos de la arqueología proporcionan los conocimientos de base. Engloba todas las trazas de la existencia humana y atañe a los lugares donde se han ejercido actividades humanas, cualesquiera que sean éstas, a las estructuras y a los vestigios abandonados de todas las clases, en superficie, en el subsuelo o bajo las aguas, tanto como el material que se les asocia” (art.1). Cuanto la legislación y economía (art.3): la protección del patrimonio arqueológico, además de ser una “obligación moral para cada ser humano” constituye “una responsabilidad pública y colectiva”, de manera que deben establecerse instrumentos jurídicos adecuados para su protección “la legislación debe garantizar la conservación del patrimonio arqueológico en función de las necesidades de la historia y de las tradiciones de cada país y de cada región, concediendo un lugar importante a la conservación in situ y a los imperativos de la investigación”. Cuanto al mantenimiento y conservación (art.6) “conservar in situ monumentos y sitios deberá ser el objetivo fundamental de la conservación del patrimonio arqueológico”, se afirma decididamente, de manera que este principio reclama “la necesidad de un mantenimiento, una conservación y una gestión convenientes”.

### *Declaración de Oaxaca – UNESCO (1993) y Carta de Nara – ICOMOS (1994)*

La Declaración de Oaxaca es un documento que, aunque formulado para el ámbito americano [...] parte del principio de que “el pluralismo cultural, como modo de convivencia, se asienta en la convicción de que la humanidad tiene un origen común y un destino común”. Este documento ha llevado a reflexionar sobre la reformulación del criterio de “autenticidad”, como criterio capital de la conservación de bienes culturales, que adopta perfiles diferentes según el ámbito cultural en el que nos ubiquemos. Una situación especial y extrema del



patrimonio cultural, como es la provocada por las destrucciones bélicas, llevada ya a replantear las posturas doctrinales convencionales sobre la “autenticidad”. [Referencia a la Declaración de Dresden] [...] “el valor espiritual de los monumentos” [...] “una reconstrucción debe estar fundada en una fidedigna documentación de sus condiciones antes de su destrucción”. Este documento, emitido, como vemos, a comienzos de los ochenta, volvía a sacar a la luz los problemas de la “reconstrucción”, ya que algunas ciudades debían afrontarlos a raíz de su especial contexto político-social en aquellos años. El Documento o Carta de Nara centra su atención en los términos, la “diversidad cultural” y la “autenticidad”, que se erigen como valores fundamentales que deben tutelarse frente a la “homogeneización” y la “globalidad”: “la diversidad de las culturas y del patrimonio en nuestro mundo es una fuente irremplazable de riqueza espiritual e intelectual para toda la humanidad. La protección y aumento de la diversidad del patrimonio cultural en nuestro mundo requiere ser promovida activamente como un aspecto esencial del desarrollo humano” (art.5)

*Declaración de San Antonio – ICOMOS (1996)*

La conclusión del documento de Nara dejaba abierto el camino para que cada ámbito cultural emprendiera una recapacitación, en función de parámetros diversos sobre el significado de la “autenticidad” (forma y diseño, materiales y sustancias, uso y funciones, tradiciones y técnicas, localización y escenario espíritu y sentimientos y otros factores internos y externos). Esta reflexión se realiza en el ámbito americano a través de la Declaración de San Antonio, Texas entre 27 y 30 de marzo de 1996.

*Carta Internacional sobre la protección y la gestión del patrimonio cultural subacuático (1996)*

Esta Carta tiene por objeto estimular la protección y gestión del patrimonio cultural subacuático en aguas interiores y cercanas a la costa, en mares poco profundos y en océanos profundos. Pone su énfasis en los atributos y circunstancias específico del patrimonio cultural subacuático y debe interpretarse como un suplemento de la Carta del ICOMOS para la Gestión del Patrimonio Arqueológico de 1990. Dicha Carta define el “patrimonio arqueológico” como la parte del patrimonio material sobre el cual los métodos de la arqueología proveen información primaria, comprendiendo to dos los vestigios de la existencia humana, los sitios vinculados a todas las manifestaciones de actividades humanas, estructuras abandonadas y vestigios de toda naturaleza, así como todos los objetos culturales muebles asociados con los mismos. Para el propósito de esta Carta, el patrimonio cultural subacuático se entiende como el patrimonio arqueológico que se encuentra en un medio subacuático o que ha sido removido de él. Incluye sitios y estructuras sumergidas, zonas de naufragios, restos de naufragios y su contexto arqueológico y natural.

*Carta Internacional sobre turismo cultural – La gestión del turismo en sitios con patrimonio significativo - ICOMOS (1999)*

El turismo nacional e internacional sigue siendo uno de los medios más importantes para el intercambio cultural, ofreciendo una experiencia personal no

sólo acerca de lo que pervive del pasado, sino de la vida actual y de otras sociedades. El turismo es cada vez más apreciado como una fuerza positiva para la conservación de la naturaleza y de la cultura. El turismo puede captar los aspectos económicos del patrimonio y aprovecharlos para su conservación generando fondos, educando a la comunidad e influyendo en su política. Es un factor esencial para muchas economías nacionales y regionales y puede ser un importante factor de desarrollo cuando se gestiona adecuadamente. La relación entre los sitios con Patrimonio y el Turismo, es una relación dinámica y puede implicar valoraciones encontradas. Esta relación debería gestionarse de modo sostenible para la actual y para las futuras generaciones. Los sitios con Patrimonio tienen un valor intrínseco para todo el mundo por constituir la base de la diversidad cultural y del desarrollo social. La protección y conservación a largo plazo de las culturas vivas, de los sitios con Patrimonio, de sus variados objetos, de su integridad física y ecológica y de su contexto medioambiental, debería ser un componente esencial en el desarrollo de las políticas sociales, económicas, políticas, culturales y turísticas. (Ítem 2.1). La interacción entre los recursos o valores del Patrimonio y el Turismo es dinámica y está en continuo cambio, generando para ambas oportunidades y desafíos así como potenciales situaciones conflictivas. Los proyectos turísticos, sus actividades y su desarrollo, deberían conseguir resultados positivos y minimizar los impactos negativos para el Patrimonio y para los modos de vida de la comunidad anfitriona, al mismo tiempo que deberían responder a las necesidades y expectativas del visitante. (Ítem 2.2)

### *Carta de Cracovia (2000)*

Cualquier intervención que afecte al **patrimonio arqueológico**, debido a su vulnerabilidad, debe estar estrictamente relacionada con su entorno, territorio y paisaje. Los aspectos destructivos de la excavación deben reducirse tanto como sea posible. En cada excavación, el trabajo arqueológico debe ser totalmente documentado. Con en el resto de los casos, los trabajos de conservación de hallazgos arqueológicos deben basarse en el principio de mínima intervención. Estos deben ser realizados por profesionales y la metodología y las técnicas usadas deben ser controladas de forma estricta. En la protección y preservación pública de los sitios arqueológicos, se deben potenciar el uso de modernas tecnologías, bancos de datos, sistemas de información y presentaciones virtuales. (Ítem 5)

### *Carta italiana de la restauración (1972)*

Hace referencia a la restauración de “obras de arte” y no se emplea el término “bienes culturales”, a pesar de ello ya no se tratar sólo de regular únicamente la restauración monumental, arquitectónica, sino que ésta se incluye dentro de un tratamiento global de los objetos artísticos, entendiendo además el concepto de “obra de arte” de un modo muy amplio, que incluye “todas las obras de arte de todas las épocas, en la acepción más amplia, que comprende desde los monumentos arquitectónicos a los de pintura y escultura, aunque sean fragmentos, y desde el hallazgo paleolítico a las expresiones figurativas de las culturas populares y del *arte contemporáneo*” (art.1)





## Índice de figuras

**Figura 1.** Bartholomeus Breenbergh, *Capriccio view of a Mediterranean port*, 1650. Oleo s/lienzo. Colección Theyssen Bornemitz. [p.38].

**Figura 2.** Andrea del Verrocchio, *Virgen adorando al niño*, 1469. Oleo sobre tabla, 106,7 x 76,3 cm. Galería Nacional de Edimburgo. La imagen proviene de: <http://www.mariologia.org/arte/images/verrocchio03.jpg> (Consultado el 07 de diciembre de 2014) [p. 46].

**Figura 3.** Andrea Mantegna. *San Sebastián*, 1480. Oleo sobre lienzo, 255 x 140 cm. Museo del Louvre, París. La imagen proviene de: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Andrea\\_Mantegna\\_088.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Andrea_Mantegna_088.jpg) (Consultado el 07 de diciembre de 2014) [p.46].

**Figura 4.** Herman Posthumus. *Paisaje con ruinas romanas*, 1536. Óleo sobre lienzo, 96 x 141 cm. Museo Liechtenstein. La imagen proviene de: <http://hadrianus.it/sites/all/files/posthumus.jpg> (Consultado el 07 de diciembre de 2014) [p.47].

**Figura 5.** Maarten van Heemskerck. *Auto retrato con el Coliseo*, 1553. Óleo sobre lienzo, 42 x 54 cm. Museo Fitzwilliam. La imagen proviene de: [http://3.bp.blogspot.com/\\_WynIDFUYDyQ/S7BPI\\_f5EmI/AAAAAAAAAAh0/7aXX3S4Asqc/s1600/12263-self-portrait-in-rome-with-the-colo-maarten-van-heemskerck.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_WynIDFUYDyQ/S7BPI_f5EmI/AAAAAAAAAAh0/7aXX3S4Asqc/s1600/12263-self-portrait-in-rome-with-the-colo-maarten-van-heemskerck.jpg) (Consultado el 07 de diciembre de 2014). [p.48].

**Figura 6.** Claude Lorrain, *Vista del Campo Vaccino*, 1636. Oleo sobre lienzo. Museo del Louvre [p.49].

**Figura 7.** “Desiderio Monsu” François Didier Nomé (1593-1634), *Rey Asa de Judá destruyendo los ídolos*, ca. 1640. Óleo sobre lienzo, 73,9 x 100,9 cm. Museo Fitzwilliam. La imagen proviene de: [http://2.bp.blogspot.com/-cY-7w22rIKU/VFEqa\\_XjcWI/AAAAAAAAAH4/POKQ2bvDJXQ/s1600/el%2Brey%2Basa%2Bde%2Bjuda%2Bdestruyendo%2Blos%2Bídolos.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-cY-7w22rIKU/VFEqa_XjcWI/AAAAAAAAAH4/POKQ2bvDJXQ/s1600/el%2Brey%2Basa%2Bde%2Bjuda%2Bdestruyendo%2Blos%2Bídolos.jpg) (Consultado el 07 de diciembre de 2014) [p.50]

**Figura 8.** Giovanni Battista Piranesi, *Vista del Templo de Neptuno*, 1777-1778. Grabado, 450 x 670 mm. La imagen proviene de: <http://www.paestum.org.uk/wp-content/uploads/2013/05/ar10.jpg> (Consultado el 07 de diciembre de 2014) [p.52].

**Figura 9.** Utagawa Toyoharu, *Vista de las ruinas de Europa*, Roma, 1772-1788, Xilografía. La imagen proviene de:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Utagawa\\_Toyoharu\\_Rome.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Utagawa_Toyoharu_Rome.jpg) (Consultado el 07 de diciembre de 2014) [p.53].

**Figura 10.** Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe en la campaña romana*, 1787. Óleo sobre lienzo, 164 x 206 cm, Galeria Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main. La imagen proviene de: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Johann\\_Heinrich\\_Wilhelm\\_Tischbein\\_007.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Johann_Heinrich_Wilhelm_Tischbein_007.jpg) (Consultado el 07 de diciembre de 2014 [p.54].

**Figura 11.** Hubert Robert, *Vista imaginaria de la Gran Galería en ruinas*, 1796. Oleo sobre lienzo, 32,5 x 40 cm. Museo del Louvre. [p.55].

**Figura 12.** Caspar David Friedrich, *La abadía en el Carvalhal*, 1808-1810. Óleo sobre lienzo, 110,4 x 171 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museum zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz. La imagen proviene de: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Abtei\\_im\\_Eichwald\\_\(C\\_D\\_Friedrich\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Abtei_im_Eichwald_(C_D_Friedrich).jpg) (Consultado el 07 de diciembre de 2014) [p. 57].

**Figura 13.** Portada de la “*Description de L’Égypte*. La imagen proviene de: <http://www.worldcat.org/search?q=Description%20l'Egypte%20ou%20Recueil%20des%20observations%20et%20des%20recherches%20qui%20ont%20été%20faites%20Egypte%20pendant%2> (Consultado el 07 de diciembre de 2014) [p.58].

**Figura 14.** Dominique Vivant Demon, *Vista de la Esfinge y a la Gran Pirámide dirección sureste*, plancha II, 1821. Litografía. Biblioteca de Alexandria. La imagen proviene de:

<http://www.worldcat.org/search?q=Description%20l'Egypte%20ou%20Recueil%20des%20observations%20et%20des%20recherches%20qui%20ont%20été%20faites%20Egypte%20pendant%2> (Consultado el 07 de diciembre de 2014) [p.59].

**Figura 15.** Desiré Charnay, *Portada principal del Convento de Chichen-Itza*, ca. 1857-1861. Fotografía en papel albuminado. George Eastman House, New York. [p.60].

**Figura 16.** Giorgio De Chirico, *La canción del amor*, 1914. Óleo sobre lienzo, 79 x 59 cm. Colección del MoMA. La imagen proviene de:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/archive/1/1b/20060216002629!De\\_Chirico's\\_Love\\_Song.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/archive/1/1b/20060216002629!De_Chirico's_Love_Song.jpg) (Consultado el 15 de diciembre de 2014) [p.63].

**Figura 17.** Marcel Duchamp, *El gran vidrio*, 1915-23. Óleo, barniz, hoja de plomo, hilo de plomo y polvo sobre dos paneles de vidrio enmarcados en aluminio, madera y acero, 272,5 x 175,8 cm. Philadelphia Museum of Art. La imagen proviene de: [p.63].

**Figura 18.** René Magritte, *La inconstancia del corazón*, 1950. Oleo sobre lienzo 81 x 63,5 cm. Colección privada. La imagen proviene de: <http://data.whicdn.com/images/61392398/original.jpg> (Consultado el 15 de diciembre de 2014) [p.64].

**Figura 19.** Salvador Dali, *Nacimiento de una Divinidad*, 1960. Oleo sobre lienzo, 308 x 406 cm. Colección privada, New York. La imagen proviene de: <http://1.bp.blogspot.com/-AE8GwyP75sg/T7wZQZF4SxI/AAAAAAAAADow/Y6BzVO8T1-4/s1600/%C3%8Dndice+de+biograf%C3%ADas++Salvador+Dal%C3%AD++Nacimiento+de+una+divinidad.jpg> (Consultado el 15 de diciembre de 2014) [p.64].

**Figura 20.** Patrick Caulfield, *Ruins*, 1964. Serigrafía sobre papel, 508 x 762 mm. Colección Tate. [p.66].

**Figura 21.** Federico Fellini, “*Fellini Roma*”, 1972. Película en Color, 114 mm. Guión de Federico Fellini y Bernardino Zapponi. Coproducción italo-francesa, Ultra Film. [p.67].

**Figura 22.** Anselm Kiefer, *La Escalera*, 1982-1983. Oleo, emulsión y paja sobre fotografía en lienzo, 330 x 185 cm. Colección privada. [p.68].

**Figura 23.** Piero Manzoni, *Fiato d'artista*, 1960. Globo de goma, sellos de plomo y placa de bronce sobre base de madera, 18 x 18 x 2 cm. Colección privada. La imagen proviene de: [http://www.settemuse.it/pittori\\_scultori\\_italiani/manzoni/piero\\_manzoni\\_002\\_fiato\\_d\\_artista\\_1960.jpg](http://www.settemuse.it/pittori_scultori_italiani/manzoni/piero_manzoni_002_fiato_d_artista_1960.jpg) (Consultado el 13 de junio de 2015). [p.70].

**Figura 24.** Edvard Munch, *Autorretrato “a la Marat”*, 1908-1909. Fotografía, 8,1 x 8,5 cm. Colección Museo Munch, Oslo. La imagen proviene de: <http://www.collectortribune.com/wp-content/uploads/2012/07/7%C3%96laMarat.jpg> (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.76].

**Figura 25.** Edvard Munch, *Autorretrato*, 1888. Oleo sobre lienzo. Colección Museo Munch, Oslo. La imagen proviene de: <http://drugstoremag.es/2015/04/el-album-intimo-de-edvard-munch/> (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.76].

**Figura 26.** Naum Gabo en su taller. La imagen proviene de: [http://image2.findagrave.com/photos/2012/254/96894418\\_134741186207.jpg](http://image2.findagrave.com/photos/2012/254/96894418_134741186207.jpg) (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.77].

**Figura 27.** Torso modelo construido, 1917 (reedición 1981). Papel cartón, 39,5 x 29,0 x 16,0 cm. Colección Tate. La imagen proviene de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-model-for-constructed-torso-t06972> (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.77].

**Figura 28.** Robert Rauschenberg, 1990. La imagen proviene de: [http://www.interviewmagazine.com/files/2008/11/26/img-robert-rauschenberg\\_183320785253.jpg](http://www.interviewmagazine.com/files/2008/11/26/img-robert-rauschenberg_183320785253.jpg) (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.78].

**Figura 29.** *Monogram*, 1959. Cabra angora de pelusa, neumático, barrera policial, salto de zapato, pelota de tenis y pintura. Colección Moderna Museet, Stockholm. La imagen proviene de:

<http://1.bp.blogspot.com/->

[FiO7lhrsUk/U4eg\\_S21yRI/AAAAAAAAAFYk/\\_nq5kX3elw/s1600/Rauschenberg-Monogram.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Robert_Whitman.jpg) (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.78].

**Figura 30.** Robert Whitman en una conferencia en 2010. La imagen proviene de: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Robert\\_Whitman.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Robert_Whitman.jpg) (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.78].

**Figura 31.** Robert Whitman, *American Moon*, 1960. Colección Pace Galeria. La imagen proviene de: <http://oss.adm.ntu.edu.sg/n14041721/research-critique-i-american-moon-by-robert-whitman-1960/> (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.78].

**Figura 32.** Andy Warhol, 1983. La imagen proviene de: <http://flavours.buzz/andy-warhol-el-pop-art-y-el-rock-and-roll/> (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.79].

**Figura 33.** Andy Warhol, *Campbell's Soup*, 1962. Tejido 50,8 x 40,6 cm. Colección MoMA, New York. La imagen proviene de: <http://flavours.buzz/andy-warhol-el-pop-art-y-el-rock-and-roll/> (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.79].

**Figura 34.** Alberto Burri, 1981. La imagen proviene de: <http://i.huffpost.com/gen/1951039/images/o-ALBERTO-BURRI-facebook.jpg> (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.79].

**Figura 35.** Alberto Burri, *Cretto*, 1973. Colección privada. La imagen proviene de: <https://formforce.files.wordpress.com/2014/01/burri-alberto-002.jpg> (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.79].

**Figura 36.** Jean Tinguely en su taller. [p.80].

**Figura 37.** Jean Tinguely, *Gismo*, 1974. Colección del Stedelijk Museum, Amsterdam. [p.80].

**Figura 38.** Nan June Paik, 1976. La imagen proviene de: [http://www.hdg.de/lemo/img/galeriebilder/biografien/paik-nam-june\\_foto\\_LEMO-F-6-100\\_sz-photo.jpg](http://www.hdg.de/lemo/img/galeriebilder/biografien/paik-nam-june_foto_LEMO-F-6-100_sz-photo.jpg) (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.81].

**Figura 39.** Nan June Paik, *Mirage Stage*, 1986. Instalación, Tres vídeos (Betacam SP y DVD; color, sin sonido, proyección continua) reproducidos en 33 monitores de TV y 40 carcasas de TV de madera, 431,8 x 609,6 x 243,8 cm. Colección MNCARS, Madrid. La imagen proviene de: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mirage-stage> (Consultado el 06 de junio de 2014) [p.81].

**Figura 40.** Cerith Wyn Evans, *Aquí parece que todavía está construyendo y que ya es una ruina*, 2004. Escultura, estructura de madera y fuegos de artificio, 250 x 450 x 5 cm. Colección Inhotim. Fotografía: Eduardo Eckenfels [p.88].



**Figura 41.** Lucio Fontana en su taller en el momento de la acción sobre el soporte. [p.91].

**Figura 42.** Concetto spaziale, Attese, 1958. Vinílica sobre lienzo, 74,2 x 61 cm. Colección Centro Cultural Georges Pampidou [p.91].

**Figura 43.** Concetto spaziale, vista frontal y general después da la restauración. [p.93].

**Figura 44.** Concetto spaziale, vista del reverso después de la restauración. [p.93].

**Figura 45.** Joseph Beuys en unas de las conferencias políticas en la Universidad Libre de Düsseldorf. La imagen proviene de:  
<http://www.demarco-archive.ac.uk/assets/tmp/uploads/large/001111.jpg>  
(Consultado el 06 de junio de 2014) [p.95].

**Figura 46.** Sin título (*Sun State*), 1974. Tiza y rotulador en la pizarra con marco de madera y vidrio, 85,2 x 120,7 cm. Colección del MoMa, New York. [p.95].

**Figura 47.** Detalle de la obra con el polvo de la tiza en los bordes a la izquierda. [p.96].

**Figura 48.** Anna Barros en la entrevista concedida en enero de 2011 en el momento de la exhibición *MAC en obras*. [p.97].

**Figura 49.** *Pele*, 1990. Tejido revestido en látex de caucho. Colección Museo del Arte Contemporáneo USP, São Paulo. [p.97].

**Figura 50.** Dibujo del proyecto de exhibición la obra *La piel* hecho por la artista. [p.98].

**Figura 51.** Obra en la exhibición *MAC en Obras* en 2011. MAC USP, Vista de frente. [p.98].

**Figura 52.** Obra en la exhibición *MAC en Obras* en 2011. MAC USP, Vista del reverso. [p.98].

**Figura 53.** Detalle de la obra y los deterioros por desecamiento, agrietamiento y pérdida de flexibilidad del soporte. [p.99].

**Figura 54.** Detalle de la obra presentado manchas de humedad y pérdidas del látex evidenciando el tejido utilizado como primer soporte. [p.99].

**Figura 55.** Nacho Criado, *Asimétrico*, 1974 (parte de la serie de seis imágenes). Fotografía, 208 x 120 mm. La imagen proviene de:  
<http://i.ytimg.com/vi/CafFhbRxG-U/maxresdefault.jpg> (Consultado el 06 de junio de 2014). [p.101].

**Figura 56.** *Umbra Zenobia*. 40 elementos, medidas variables. Vidrio y madera con hongos, Palacio de Cristal. [p.101].

**Figura 57.** Detalle de la instalación *Umbra Zenobia* con las placas de madera tomadas por hongos y cristales rotos. [p.102].

**Figura 58.** Gary Hill en un montaje de su exhibición en el MNCARS en 2006. La imagen proviene de:  
<http://i.ytimg.com/vi/o5thnZJqQKk/maxresdefault.jpg> (Consultado el 06 de junio de 2014). [p.103].

**Figura 59.** *Between cinema and a hard place*, 1991. Instalación compuesta por veintitrés monitores. Colección Tate. La imagen proviene de:  
<http://cfile25.uf.tistory.com/image/2020F60C4B3B1F0DCA9EC9> (Consultado el 06 de junio de 2014). [p.103].

**Figura 60.** Monitor de rayos catódicos sin la carcasa protectora. La imagen proviene de:  
[http://www.electronicstakeback.com/wp-content/uploads/dreamstime\\_3178746.jpg](http://www.electronicstakeback.com/wp-content/uploads/dreamstime_3178746.jpg) (Consultado el 06 de junio de 2014). [p.104].

**Figura 61.** Componentes del monitor de rayos catódicos. La imagen proviene de:  
<http://www.talktoanit.com/A+/aplus-website/images/displays-crt.jpg> (Consultado el 06 de junio de 2014). [p.104].

**Figura 62.** Manuel Saiz en su despacho personal. La imagen proviene de:  
[http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/descargas/manuel\\_saiz.\\_foto\\_jorge\\_bravo\\_2.jpg](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/descargas/manuel_saiz._foto_jorge_bravo_2.jpg) (06 de junio de 2014). [p.107].

**Figura 63.** *Biological chips # 2*, 1992. Césped sobre papel, 140 x 130 cm. Colección MNCARS. [p.107].

**Figura 64.** Detalle de la obra presentando manchas de hongos e infección de insectos coleópteros. [p.108].

**Figura 65.** Artista Rivane Neuenschwander, 2009. [p.109].

**Figura 66.** *Firmamento*, 2012 (re-edición). Platos de porcelana, madera, pulpa y semillas de tomate. Colección Fortes Vilaça, Brasil. Fotografía: Everton Ballardini. [p.109].

**Figura 67.** Detalle de la obra en su primera versión, presentando el cambio de color de la pulpa y semillas de tomate. Fotografía: Everton Ballardini. [p.110].

**Figura 68.** El artista en su taller. La imagen proviene de  
<http://www.gertberliner.com/gb31.jpg> (Consultado el 20 de junio de 2015) [p.113].

**Figura 69.** *Black painting*, 1960-66. Oleo sobre lienzo, 152,4 x 152,4 cm. Colección. Museo Guggenheim, New York. La imagen proviene de:  
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3698> (Consultado el 20 de junio de 2015). [p.113].

**Figura 70.** El artista trabajando en su taller. La imagen proviene de:  
<http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2013/05/ARPainting-Lazarus004web1.jpg> (Consultado el 20 de junio de 2015). [p.115].

**Figura 71.** Tom Wesselmann en su despacho personal, en 2003. La imagen proviene de:

[http://a4.files.biography.com/image/upload/c\\_fit,cs\\_srgb,dpr\\_1.0,h\\_1200,q\\_80,w\\_1200/MTE1ODA0OTcxODIxNjYzNzU3.jpg](http://a4.files.biography.com/image/upload/c_fit,cs_srgb,dpr_1.0,h_1200,q_80,w_1200/MTE1ODA0OTcxODIxNjYzNzU3.jpg) (Consultado el 23 de enero de 2015). [p.117].

**Figura 72.** *Still life #34*, 1963. Antes de la intervención. La imagen proviene de:

<http://cdn.20minutos.es/img2/recortes/2014/06/05/176258-944-997.jpg> (Consultado el 23 de enero de 2015). [p.117].

**Figura 73.** *Still life #34*, (1999). Después de la intervención. La imagen proviene de:

[http://24.media.tumblr.com/tumblr\\_m4sc1wG2791rrrecqo1\\_500.png](http://24.media.tumblr.com/tumblr_m4sc1wG2791rrrecqo1_500.png) (Consultado el 23 de enero de 2015). [p.117].

**Figura 74.** Nuno Ramos en su taller en São Paulo, Brasil. La imagen proviene de:

<http://i.ytimg.com/vi/bNknkdLfOs/maxresdefault.jpg> (Consultado el 23 de enero de 2015). [p.119].

**Figura 75.** *Sin título*, 1991. Espejos, tejido, hojas, plástico, tinte, metales, resina y otros materiales sobre madera, 240 x 400 cm. Colección MAC RS. [p.119].

**Figura 76.** Ignasi Blanch en el momento de reparación en su obra en 2009. [p.121].

**Figura 77.** *Parlo d'amor*, 1990, Pintura mural (fragmento del antiguo Muro de Berlin). [p.121].

**Figura 78.** Dimitri Vrúbel en el momento de reparación de su obra en 2009. La imagen proviene de:

<http://www.artfinding.com/images/biographie/114613/Dmitry-Vrubel%C2%A0.jpg> (Consultado el 25 de enero de 2015). [p.122].

**Figura 79.** *"Brotherhood Kiss"*, 1990. Pintura mural (fragmento del antiguo Muro de Berlin). La imagen proviene de:

[http://marystudiesabroad.files.wordpress.com/2013/07/1052539\\_10151558573629825\\_1459933354\\_o.jpg](http://marystudiesabroad.files.wordpress.com/2013/07/1052539_10151558573629825_1459933354_o.jpg) (Consultado el 25 de enero de 2015). [p.122].

**Figura 80.** Marco Paulo Rolla, *Picnic* (detalle), 2000. Cerámica, porcelana y objetos, 400 x 350 cm. Colección privada. Fotografía: Marco Paulo Rolla. [p.124].

**Figura 81.** Émile Durkheim (1858-1917), sociólogo francés. La imagen proviene de:

[http://www.namespedia.com/image/Emile\\_5.jpg](http://www.namespedia.com/image/Emile_5.jpg) (Consultado el 05 de diciembre de 2014). [p.130].

**Figura 82.** Serge Moscovici (1925-2014), psicólogo social francés. La imagen proviene de:

[http://1.bp.blogspot.com/-kOMAEHL-3A8/VGrSFr\\_eScI/AAAAAAAAAhc/IAZQP5VQm\\_k/s1600/serge-moscovici.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-kOMAEHL-3A8/VGrSFr_eScI/AAAAAAAAAhc/IAZQP5VQm_k/s1600/serge-moscovici.jpg) (Consultado el 05 de diciembre de 2014). [p.130].

**Figura 83.** Entrevista con el artista en su domicilio en Belo Horizonte, Brasil. [p.159].

**Figura 84.** Cao Guimarães, *O homem das multidões*, 2013. Largometraje, formato de exhibición DCP, 95', Digital 5.1 color. [p.159].

**Figura 85.** Entrevista con el artista en su taller en Belo Horizonte Minas Gerais, Brasil. [p.169].

**Figura 86.** Carlos Coelho, *Vain glory*, 2011. Collage y resina Epoxi con interferencia en los marcos dorados, 110 x 75 cm. [p.169].

**Figura 87.** Entrevista con el artista en su taller en Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. [p.174].

**Figura 88.** Fernando Cardoso. *Sin título*, 2013. Nankim y acuarela sobre papel, 200 x 150 cm. [p.174]

**Figura 89.** Entrevista con el artista en su domicilio en Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. [p.179].

**Figura 90.** Marco Paulo Rola, *Picnic*, 2000. Instalación con cerámica, porcelana y objetos, 400 x 350 cm. [p.179].

**Figura 91.** Entrevista con la artista en su domicilio en Belo Horizonte. Minas Gerais, Brasil. [p.187].

**Figura 92.** Marta Neves, *"Cenas para uma vida melhor"*, 2008. Colage de osos de pelusa sobre tejido de algodón, 200 x 150 cm. [p.187].

**Figura 93.** Entrevista con el artista en su domicilio en Valencia, España. [p.192].

**Figura 94.** Ángel Serna, *Sin título*, 2012. Instalación con negativos encapsulados en resina Epoxi, 150 x 200 x 70 cm. [p.192].

**Figura 95.** Entrevista con el artista en su taller en Valencia, España. [p.196].

**Figura 96.** Antonio Sanz, *10 Kg*, 2010. Objeto: caja de madera, cerámica, hilos y serigrafía, 50 x 70 x 15 cm. [p.196].

**Figura 97.** Entrevista con el artista en su taller en Valencia, España. [p.200].

**Figura 98.** Dan Alfaro, *Cthulhu Rising*, 2012. Formato en modelo 3D. [p.200].

**Figura 99.** Entrevista con el artista en su domicilio en Valencia, España. [p.205].

**Figura 100.** José Palop, *Biblioteca de Adriano*, 2013 Óleo sobre lienzo, 70 x 40 cm. [p. 205].

**Figura 101.** Entrevistas con el artista en su domicilio en Valencia, España. [p.211].

**Figura 102.** Lambert Pedralba, *Sin Título*, 2007. Escultura de hierro 200 x 300 cm. Parque público, Alcantera de Xúquer. [p.211].

**Figura 103.** Entrevista con la Conservadora-Restauradora en el taller del MNCARS. [p.223].

**Figura 104.** Vista general del taller del MNCARS. [p.223].

**Figura 105.** Entrevista con la restauradora en la oficina del MNCARS. [p.231]

**Figura 106.** Montaje de una exhibición en el IVAM. [p.231.]

**Figura 107.** Entrevista con el Conservador-Restaurador en su despacho en el MNCARS. [p.236].

**Figura 108.** Vista general de MNCARS, Edificio Jean Nouvel. [p.236].

**Figura 109.** Entrevista con la conservadora-restauradora en su domicilio en Vitória, Brasil. [p.242].

**Figura 110.** Vista general del Núcleo de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Espírito Santo (NCR UFES), Vitoria, Brasil. [p.242].

**Figura 111.** Entrevista con la conservadora-restauradora en el taller del Instituto Valenciano del Arte Moderno (IVAM). [p.248].

**Figura 112.** Vista general del IVAM, Valencia, España. [p.248].

**Figura 113.** Anónimo, *Sin título*, Grafitti, 2015. Praça de Tavernes de La Valldigna, Valencia, Epaña. [p.256].

**Figura 114.** Damien Hirst, 2012. La imagen proviene de:  
<http://animalnewyork.com/wp-content/uploads/damienhirst.jpg> (Consultado el 20 de junio de 2015). [p.274].

**Figura 115.** *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien que vive*, 1991. Tiburón tigre de 4,25m de largo inmerso en una vitrina con formol. Colección privada. La imagen proviene de:  
<http://www.lifeonthespot.com/wp-content/uploads/2013/10/Shark-3Q-3.jpg> (Consultado el 20 de junio de 2015). [p.274].

**Figura 116.** Dan Alfaro, Lost Temples: El Dorado, Modelo 3D, 2014. [p.276].

**Figura 117.** *Sin título*. Fotografía. Mario Sousa Junior. [p.288].



## Índice de tablas

TABLA 1. Artistas que tienen en sus obras la posibilidad de acercarse a la ruina de acuerdo con la investigación en la base de datos del departamento de conservación y restauración del Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, Madrid, España. [p.147].

TABLA 2. Artistas que tienen en sus obras la posibilidad de acercarse a la ruina de acuerdo con la exhibición “MAC en Obras” del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de Sao Paulo, MAC USP, Brasil. [p.150].

TABLA 3. Artistas brasileños y españoles entrevistados. [p.157].

TABLA 4. Conservadores-restauradores entrevistados. [p.216].

TABLA 5. Demostrativo de los niveles de actuación de los sujetos e instituciones involucradas en el mercado del arte contemporáneo. [p. 274].





## Índice de abreviaturas

- ABRACOR: Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores.
- BIC: Bienes de Interés Cultural.
- BOE: Boletín Oficial del Estado.
- CRT: Catodic rays tube.
- DVD: Digital Versatile Disk.
- ECAD: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição.
- HDD: Hard Disk Drive.
- ICOM: International Council of Museums.
- ICOMOS: International Council on Monuments and Sites.
- INCCA: International Network for Conservation of Contemporary Art.
- L.P.I: Ley de Propiedad Intelectual.
- MAC USP: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- MAM RJ: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- MNCARS: Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofia.
- MoMA: Museum of Modern Art.
- NCR UFES: Núcleo de Conservação e Restauração da Universidade do Espírito Santo.
- UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
- UPV: Universidad Politécnica de Valencia
- VHS Video Home System





